

موسوعة الإبداع الأدبي

الدكتور نبيل راغب
أستاذ النقد الأدبي بأكاديمية الفنون



الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

١٠ (أ) شارع حسين واصف ، ميدان المساحة ، الدقي ، الجيزة - مصر

يطلب من : **شركة أبو الهول للنشر**
٣ شارع شواربي بالقاهرة ت : ٣٩٣٥٦٠٨ ، ٣٩٢٤٦١٦
١٢٧ طريق الحرية (فؤاد سابقا) - الشلالات ، الإسكندرية ت : ٤٩٢٤٨٣٩

الطبعة الأولى ١٩٩٦

رقم الإيداع ٣٩٢٨ / ١٩٩٦
الترقيم الدولي ISBN ٩٧٧-١٦-٠٢٠٢-٠

طبع في دار نوبار للطباعة – القاهرة

أدبيات

موسوعة الإبداع الأدبي

إشراف الدكتور محمود علي مكي

أستاذ الأدب الأندلسي – كلية الآداب بجامعة القاهرة

و عضو مجمع اللغة العربية

المحتويات

المقدمة

تزخر حياتُنا الثقافية والفنية والأدبية بكثير من المواهب المتألّقة، لكن من الملاحَظ أن عدداً لا يُستهان به من هذه المواهب ـ يدخل في طرق مسدودة، أو متاهات جانبية، أو دوائرَ مفرغة ؛ لعدم وعيه العميق بأدوات الصَّنعة الأدبية، ومفرداتها الفنية ، التي لا يمكن لأديب أن يواصلَ إبداعه إلا إذا كان متمكّناً منها؛ فالأفكار والموضوعات والمضامين المختلفة مِلكُ الجميع، لكن العِبرة بالمنظور والرؤية والصياغة ، التي تجعل القديم يبدو جديداً وكأننا نراه لأول مرة .

لقد عالج الأدب عبر عصوره المتتابعة، وجسَّد المضامينَ الإنسانية التي نبعت من ثوابت النفس البشرية ، لكن أدوات الصَّنعة والصِّياغة والإبداع والتشكيل الفني، هي التي مكّنت هذه المضامين من مواكبة التطورات ، التي تطرأ باستمرار على عقل الإنسان و وجدانه جيلاً بعد جيل .

ولذلك ركّزت هذه الموسوعة على الجانب الواعي في عملية الإبداع الأدبي، بحيث تمكّن الأديب من أن يضعَ أدوات الصنعة والصياغة والتشكيل الفني في خدمة عمله الأدبي ككل . ولا شك في أن مثل هذا التمكُّن لا بد أن يفتح أمامه آفاقَ التعبير بكل مستوياته المتعددة، وبالتالي لا يَستعصي عليه التعاملُ مع أي مضمون ، مهما كان مغرِقًا في التركيب أو

التعقيد .

ومن المعروف أن المفاهيمَ الفنية والحِرفية المرتبطة بأدوات الإبداع الأدبي تختلفُ باختلاف المدارس النقدية، ومراحلِ المسيرة الأدبية؛ مما يجعلها مراوِغةً أو مستعصية على استيعاب بعض الأدباء أو النقاد أو المتذوِّقين . لكن هذه المراوغةَ لا تَعني اختلاف أصول الصنعة الأدبية؛ لأن الأصول واحدةٌ لكن التغيير أو الإضافة إليها يَكمُن في أسلوب توظيفها واستخدامها في كل عمل أدبي على حدة . ومن هنا كان التفرُّد ليس فقط في أسلوب كل أديب ، بل و في كل عمل أدبي لنفس الأديب، برغم أن كل الأدباء ينطلقون من قاعدة واحدة تمثِّل كل أسرار الصنعة الأدبية .

من هنا كانت فصولُ هذه الموسوعة عبارةً عن أضواء فاحِصة على الجوانب المتعدِّدة لأسرار مهنة الأديب . ولذلك فهي موجَّهة إلى الأديب بقدر ما هي موجَّهة إلى الناقد المتخصص، والمتذوِّق العاشق لفنون الأدب . فهي بالنسبة للأديب منهجٌ علمي وتاريخي وتحليلي، يمكِّنه من الاستخدامات المختلفة والمتعدِّدة للأسلوب والإيقاع والبلاغة والتقاليد والحَبْكة والحوار والخيال، والشخصيات والشكل الفني واللغة، وغير ذلك من أدوات الصَّنعة والصِّياغة الأدبية .

وهذه الصَّنعة لا تعني سوى تطبيقِ العلم على العمل، سواء كان هذا العلم مكتسَبًا من الدراسات النظرية أو الممارسات التطبيقية، لذلك فإن العبقرية أو الإلهام أو الحدس أو الموهبة ــ لا تَكمُل عند صاحبها إلا بإتقانه الصنعةَ، التي يستطيع أن يجسِّد بها ما منحه الله من قدرات وإمكانات . ولا

شك في أن صنعة الأديب هي محصِّلةٌ لثقافته النقدية وممارسته الإبداعية، فهما الأداتان اللتان يتشرَّب بهما تقاليد الصنعة، ويتمكَّن من أسرارها، بحيث تصبح في خدمة موهبته ، حتى تصلَ إلى جمهور المتذوِّقين على شكل أعمال أدبية ناضجة .

وإذا كانت هذه الموسوعةُ تُبلوِر ضرورة أن يمتلك الأديب ناصية حرفته الأدبية والفنية ، فقد يَتبادر إلى الذهن أنه يقوم بمهمة مشابهة في طبيعتها لتلك التي يقوم بها الصانع الحرفي، لكن هذا لا يعني أن الصِّلة بين المهارة الفنية في حالة الأديب وإنجازه الأدبي ـ مماثِلةٌ للصلة بين مهارة النجار وصناعته للمقعد مثلاً ؛ فالصَّنعةُ الأدبية تمر بعمليات مختلفة تماماً عن العمليات التي يمر بها النجارُ في صناعته للمقعد، ذلك أن مهارة النجار مرادِفةٌ للمهارة الحرفية الخالية من كل إبداع جديد، فهي تطبيقٌ علمي وعملي لنموذج سبق إنتاجُه أو تنفيذه أو تصميمه على الورق . أمّا الأديب فالصنعة عنده مرادِفةٌ للخلق والإضافة والإبداع .

إن المقصودَ بمهارة الصانع معرفتُه الواعية تماماً بالوسائل والأدوات الضرورية لتحقيق غاية معلومة ومحددة مسبقًا، وتَعني أيضاً مهارته في الإلمام بكل إمكانات هذه الوسائل . فالنجارُ الذي يقوم بصناعة مقعد يظهر مهارةً حرفية عندما يعرف جيدًا الموادَّ والأدوات التي يحتاج إليها لصنع المقعد، وعندما يتمكَّن من استخدام هذه الأدوات والمواد بأسلوب يساعده على دقة إنتاج المقعد طبقًا للمواصفات المسبقة المطلوبة منه، تتم مهارتُه، كما أن الأداة التي يستخدمها النجارُ في صناعة المقعد هي نفس الأداة التي يستخدمها في صناعة أيِّ مقعد آخر، ونفس الوضع ينطبق على المادة التي لا تتغير . أمّا في الأدب فالوضع مختلف تماماً؛ لأن الأداة والمادة يصيران شيئًا

واحدًا، بحيث يَصعب الفصلُ بينهما ومعرفةُ أحدهما من الآخر، في حين أن الأداة في صناعة المقعد محددةٌ ومنفصلة عن المادة؛ لأنها تفرض نفسها فرضًا عليها، وتحدِّد لها الشكلَ الذي ستتخذه بطريقة مسبقة .

والأديبُ لديه خبرات عملية معينة في حاجة إلى تعبير، وهو يضع في ذهنه دائمًا إمكانيةَ ظهور عمل أدبي له، يعبِّر فيه عن هذه الخبرات، وبعد ذلك يتطلَّب خلقُ العمل الأدبي بعض قدرات ومهارات معينة تمثِّل الصنعة الفنية . وَغَنِيٌّ عن الذكر هنا أن العمل الأدبيَّ يمثِّل هدفًا لم تتم ممارسته بعد . ولا يبدأ الأديبُ في كتابة عمله إلا عندما تتوافر لديه خبرة أو تجربة في حاجة للتعبير في شكل أدبي . لكن اعتبار هذا العمل الأدبيِّ غير المكتوب بعد ، غايةً، واعتبار صنعة الأديب وسيلةً لتحقيقها ــ نظرةٌ ضيقة وقاصرة إلى طبيعة الأدب كفنٍّ؛ لأن هذا يعني أن الأديب قبل أن يَشرع في إنجازه الفني يعرف ويحدِّد مواصفاتِه، بنفس الأسلوب الذي يتبعه النجار عند معرفة مواصفات المقعد الذي هو بصدد صنعه .

وإذا كانت هذه القاعدةُ تنطبق دائمًا على الصانع ، فإنها تنطبق كذلك على الأديب في الحالات التي يكون فيها عملُه عملَ صنعة فقط، لكنها لا تنطبق بأية حال من الأحوال على الأديب الفنان، الذي يَمرُّ بالمعاناة العقلية والوجدانية في أثناء إبداعه لعمله الفنيِّ، وهي المعاناة التي لا يمرُّ بها النجار في أثناء صُنعِه للمقعد، لأن كل شيء واضح ومحدد وموصوف مسبقًا، أمّا الأديبُ فإنه يستكشف ويحذف ويُضيف في حساسية مرهَفة ولا يستريح من هذا العبء إلا بعد الانتهاء من إنجاز عمله الفني .

وهذه العملياتُ من الاستكشاف والحذف والإضافة لا تتأتّى للأديب إلا إذا كان واعيًا بأسرار مهنته، بحيث لا يَضِل طريقه في أثناء عملية الإبداع الأدبي؛ ذلك أن الشكل الفنيَّ النهائي لعمله لا ينضج أو يتكامل إلا من خلال حِسِّه الجماليِّ والإبداعي المسلَّح بأدواته الفنية والدرامية، التي قامت هذه الموسوعةُ برصدها، وتحليل أساليب استخدامها، وتوظيفها عبر العصور .

وهذه الموسوعة موجَّهة ــ أيضًا ــ إلى الناقد والمتذوِّق . فالناقد عندما يتصدى لتحليل عمل أدبي ما ــ لا بد أن يكون واعيًا بكل أدوات الصنعة والصياغة التي استخدمها الأديبُ في إبداع هذا العمل، وهل كانت هذه الأدوات مناسبةً لهذا العمل؟ وهل وظَّفها بمهارة في تشكيل عمله أم أنها كانت مفروضةً عليه من خارجه؟ فإذا كان الجانب الواعي في العملية الإبداعية، عند الأديب، ضرورةً مُلِحَّة في مواجهة الجانب التلقائي أو اللاواعي ــ فإن الجانب الواعي عند الناقد هو العملية النقدية بِرُمَّتها، فهو يحاسبه على مدى إجادته أو فشله في استخدام أدوات الصنعة في صياغة عمله الأدبيِّ، ثم يحلِّل الأسباب الكامنة وراء هذه الإجادة أو هذا الفشل، ونسبة كل من هذا أو ذاك . فهو يقوم بتحليل العمل الأدبيِّ إلى عناصره الأولى، ثم يبيِّن للمتذوِّق أو المتلقي كيف ألَّف الأديب هذه العناصر، بحيث اندمجت وتفاعلت في الجسم الحيِّ للعمل، ومنحته في النهاية شكله الفني المتميز .

كذلك فإن هذه الموسوعة موجَّهةٌ ــ أيضًا ــ إلى المتذوِّق العادي، الذي يجد نفسه مستريحًا نفسيًا ومستمتعًا بعمل أدبي، ثم يُواجِه أحاسيسَ مختلفة ومتناقضة لذلك تمامًا في مواجهة عمل آخر، دون أن يجد تفسيرًا لمتعته أو

ضيقه من هذا العمل أو ذاك . فلا شك في أن متعة المتذوّق ستزداد عندما يجد نفسه مُلِمًا بأصول الصنعة الأدبية، بحيث يمكنه وَضْعُ يده على مَواطِن القوة والجمال، أو ثُغرات الضعف والقبح، التي تعتور العمل الأدبي، مع إدراكه للأسباب الموضوعية التي أدت إلى كل ظاهرة من هذه الظواهر .

أمّا بالنسبة لضخامة عدد المراجع الأكاديمية والأعمال الأدبية التي استندت إليها هذه الموسوعةُ ـ فقد اكتفينا بذكرها في داخل الفصول كلما كان هناك مبررٌ لذلك، خاصة وأن معظم هذا الاستنادِ كان استشاريًا أكثر منه نصيًا، كما أن عددها قد يحتاج إلى ملحقٍ خاصٍ بها إذا ما كتبت قائمتها في نهاية الموسوعة، وهي قائمةٌ قد تبدو نوعًا من استعراض العضلات .

والآن قبل أن نتركَ القارئ العزيز في هذه الرحلة الشّائقة المثيرة، التي قام بها من قبل كلُّ أدباء العالم عبر العصور، والتي أدّت إلى رسم ما يمكن تسميتُه بخريطة الأدب العالمي، لا يَسعُني إلا أن أوجّه أعمق الشكر والتقدير للذين أولَوني فضلهم ورعايتهم، وأمدّوني بعونهم ومساعدتهم : من هيئات ومؤسسات ومكتبات وأفراد، وخاصة زوجتي التي احتملت متاعبي وقلقي، وشاركتني بالرأي والإيمان، فكل أولئك كان لهم إسهامٌ في إخراج هذه الموسوعة إلى حيز الوجود ـ فلهم كل الحب والوفاء .

المهندسين : مارس ١٩٩٥ — **نبيل راغب**

الفصل الأول
الأسلوب

كان الإغريق رُوّادًا في مجال تقنين مفهوم الأسلوب تقنينًا نقديًا وعلميًا، لدرجة أن مدارسَ البلاغة ودراساتِ علم الجمال عندهم ـ تمكّنت من وضع الأساس، الذي دارت حوله كلُّ المناقشات والتحليلات حتى عصرنا هذا . ولعل النظريتَيْن الأساسيتَيْن في مجالات التنظير للأسلوب ـ تَرجعان إلى أفلاطون وأرسطو، ومن جاء بعدهما من الفلاسفة والنُّقاد ليشرح الفروق بين النظريتَيْن . فقد اعتبر أتباعُ أفلاطون الأسلوبَ خاصية موجودة في بعض وسائل التعبير اللغويِّ، وغائبةً في البعض الآخر؛ لأنها تعتمد على مهارة الكاتب في إخضاعها لمتطلّبات التعبير، وهي مهارة لا يملكها كل كاتب . أمّا أتباع أرسطو فاعتبروا الأسلوبَ نسيجًا عضويًا كامِنًا في كل أنواع التعبير. أي أن مدرسة أفلاطون تتكلّم عن العمل الأدبي الناضج بصفته عملاً له أسلوب، والعمل الأدبيِّ التافه بصفته فاقدًا لمثل هذا الأسلوب، في حين ترى مدرسة أرسطو في كل عمل تعبيريٍّ أسلوبًا قد يتراوح بين السُّمُوِّ والانحطاط، بين القوة والضعف، بين الجودة والسوء، لكنه يظل أسلوبًا في النهاية . وهكذا أصبح الأسلوب مصطلحًا في النقد الأدبيِّ: يعتبره البعض أداةً جاهزة للاستخدام في الإبداع الأدبي، وقد يفشل بعض الأدباء في استخدامها، في حين يعتبره البعض الآخر خاصيةً عضوية مرتبطة بكل عمل

أدبي على حدة، ولا يمكن أن تنفصل عنها لأنها القوة الدافعة لتنظيمه وتشكيله وبَلْورته في النهاية . لكن المدرستَيْن في النهاية تستخدمان المصطلحَ النقديَّ لتسمية أو وصف طريقةِ أو خاصية التعبير اللغوي أو الأدبي .

وكان مفهومُ أفلاطون للأسلوب نتيجةً طبيعية للنظرية الإغريقية التي تنادي : بأن وظيفة الأسلوب تتمثَّل في التناسُب بين مضمون الفكرة وشكلِها كي تبلغَ الكمال المنشود، فعندما تستخدم الفكرة من خلال الشكل التعبيريِّ المناسِب لها ـ فلا بد أن يتواجد الأسلوبُ كي ينظِّم هذه العَلاقة . والفكر والشكل وحدةٌ عضوية لا تقبل الانقسام أو الانفصام ، وهذا المفهوم يؤكِّده إنجيل القديس يوحنا الذي يبدأ بهذه الآية « في البدء كان الكلمة » ، أي أن العقيدةَ المسيحية ـ أيضاً ـ تنهض على وحدة المضمون والشكل .

ولذلك فالأسلوبُ ضرورة لا يمكن الاستغناءُ عنها في أيِّ مجال من مجالات التعبير؛ ذلك أن الفكرةَ لن تكون نفسها على الإطلاق إذا تم التعبيرُ عنها بطريقة مختلفة . فأيُّ تغيير في الشكل التعبيري لا بد أن يؤدي إلى تغييرٍ في المضمون الفكري . وكان إصرارُ الرِّوائي الفرنسي جوستاف فلوبير في البحث عما أسماه بالكلمة الدقيقة المناسبة ـ نابعاً من هذا المفهوم، على أساس أن الكلمة المناسبة والضرورية موجودة، ويمكن اكتشافُها واستخدامها . ويقول الناقد الأمريكي وولتر باتر: إن الأسلوب في النثر هو نتيجةُ التزاوج بين الجمال والحقيقة، والاتحاد بين البنية الجميلة للكلام والرؤيا الكامنة فيه والنابعة منه . أمّا في الشعر فإن الإلهام أو الوحي أو الجنون الشِّعريّ أو الانسياب اللاشعوري تبدأ بَوادِرُه قبل أن يكون هناك

أسلوبٌ جاهز للالتحام به . وهذا هو المفهوم الرومانسيُّ الذي يطبِّقه الشاعر والناقد ماثيو أرنولد على الشاعر الرومانسيِّ الكبير وليم وردزورث، عندما يقول عنه: إن وجود الأسلوب عنده رهنٌ بالطبيعة التي يبدو أنها تأخذ القلب من يده، وتُكتب نيابةً عنه بقوتها العارية، البحتة، القادرة على اختراق الأشياء وصولاً إلى جوهرها . وعندما يحدث هذا فلا بد أن يكون العمل الفنيُّ حتميَّ الوقوع، وفريداً في نوعه، ولا يمكن تقليده أو تَكْراره .

وغالبًا ما يصف النُّقاد غيابَ الأسلوب المتميز في عمل فنيٍّ ما بالبلاغة الجوفاء، أو العبارات الإنشائية، أو المحاكاة الساذجة، أو التقليد الأعمى، أو القوالب الجامدة، أو التراكيب المستهلكة . وعندما يرحل الإلهامُ، وينضب الوحيُ، وتنعدم الرؤيا، وتَضمحِل الثقافة ـ فلا بد للأسلوب أن يختفيَ ويتلاشى بدوره . فالكاتب في هذه الحال يحاول تحقيقَ حالة من الإلهام بتقليد الكُتاب الملهَمين فعلاً، أي بتقليد أسلوبهم الذي كان نتيجةَ إلهامهم الخاص بهم، وهو لا يعلم أن المحاكاة تتنافى تماماً مع الإلهام الذي يسعى دائماً إلى ابتداع الجديد والمبتكَر من خلال الأسلوب، الذي يؤدِّي إلى هذه النتيجة . فالإلهام والأسلوب وَجْهانِ لعُملة واحدة: هي الإبداع الفني، وهي عُملة تختلف من أديب إلى آخر اختلافَ بصمات الأصابع، بل تختلف من جزء إلى آخر في نفس العمل الفني إذا لم يكن الأديب متمكِّنًا تماماً منه، ومالكًا بالفعل لناصيته؛ فقد نجد فِقرة زاخرة بالإلهام، ومتدفِّقة بالإيحاءات، في حين لا نجد في أخرى سوى بلاغةٍ جوفاءَ أو حشو إنشائي .

ولعل من أهم وظائف الأسلوب مساعدةَ الفِكر في إحداث الأثر الذي يبتغيه بأفضل صورة ممكنة . ومن هنا كان تعريف الرِّوائي الفرنسي ستندال

للمشكلة الحقيقية التي تُواجِه الناقد بأنها الضرورة التي تحتّم عليه إدراك الأثر الكليّ، الذي يجب على الفكر تقديمه من خلال العمل الفني، بأسلوبه المتميز الخاصّ به . ولعل أفضل محكٍّ يمكن استخدامُه في هذا المجال يتمثَّل في اختيار الأسلوب وتحليله . لكن ستندال لا يرى في الأسلوب مجرَّد محك، وإنما عصارةً تسري في جسد العمل الفني، كالروح نشعر بها، ولا نعرف أين هي على وجه التحديد، ولذلك يتعذَّر إدراكُ كُنْهِ الأسلوب بعملية منطقية تحليلية بحتة، ومن هنا كانت حتميةُ استيعابه مباشرة، من خلال الأثر الذي يمارسه على الحاسَّة المدرَّبة عند النقاد الأكْفاء . وهذه الكفاية لا تتأتَّى إلا من خلال ممارسة الأثر الكليِّ الذي يسعى المضمون الفكري إلى إحداثه . والناقد يمكنه وضع يده على الأسلوب من خلال قيامه بعمليات متتابعة من التذوق الفني في شتى الأعمال الفنية؛ بحيث تتربى عنده ملكة إدراك كُنه الأسلوب بعد ذلك في أي عمل فني .

أمّا تلاميذُ المدرسة الأرسطية فيرون الأسلوب بصفته قاسماً مشتركاً بين أفراد جنس واحد، لا يمكن التعرُّفُ عليهم إلا من خِلاله؛ إذ لا يعتبرونه عُصارةً بل نتاجٌ لعواملَ كثيرةٍ خاصة بكل عمل فني على حدة؛ أي أن هناك أساليبَ متعددة بتعدد الأعمال الفنية، وهي تختلف سواء في النوعية أو الدرجة؛ ولذلك فإن هذا القاسمَ المشترك أو الجنس المشترك يتشعَّب إلى أجناس فرعية، وأجناس ثانوية، تصُب في النهاية في عمل فني محدد له خصوصيته . وكانت مقولة « الأسلوب هو الرجل » للكاتب والمؤرِّخ الطبيعي الفرنسي جورج لويز بافون (١٧٠٧ ـ ١٧٨٨) أشهرَ ما قيل في هذا المجال، وفي كتابه « مقالة في الأسلوب » ١٧٢٣ أصرَّ على أن

الأسلوب ـ وليس المضمون ـ هو العامل الذي يقرّر نوعية الأعمال، ويسمح لها بالدخول إلى عالم الأدب والفن . أمّا الفيلسوفُ الألماني شوبنهاور فقال: إن الأسلوب هو القدرةُ العقلية متجسّدةً في ملامح ملموسة ظاهرة . في حين قال المفكّر الديني الكاردينال نيومان: إن الأسلوب هو التفكير وقد تحوّل إلى لغة، يمكن أن يُدرِكها الآخرون . كل هذه التعريفات وغيرها تعكس نفس المفهوم حول كُنْه الأسلوب و وظيفته، كما نجدها عند أتباع أرسطو . وإذا كان الناقدُ الأرسطيّ ينظر إلى الأسلوب على أنه جنس مُشْتَرَك بين الأعمال الفنية ـ فإنه يصنّف الأجناس والشُّعَب المتفرعة منه عندما يحلّل التأثيرات المتبادلة بين الأدباء، فيقول مثلاً: إن هذا أسلوب ميلتونيّ، نسبةً إلى الشاعر جون ميلتون، أو إن هذا أسلوب القرن الثامنَ عشرَ، أو أسلوب ضَحْل، أو عادي، أو تهكُّميّ، أو ساخر، أو متعالٍ، أو جادّ أو هازل ... إلخ . لكن العمل الفنيّ الناضج يظل في النهاية ذا بصمة خاصة به ، برغم هذه الملامح العامة التي يَستمِد منها بصمته؛ ذلك أن عمومية الجنس لا تتعارض مع خصوصية أفراده .

وقد اصطلح النقادُ على تقسيم الأسلوب إلى سبعة أجناس فرعية: الجنس الأول ـ ينتمي إلى كاتب عِمْلاق فرض ظِلّه على كُتّاب آخرين فنقول مثلاً: هذا أسلوبٌ هومريّ نسبة إلى هوميروس؛ والثاني ـ ينتمي إلى عصر له ملامحُ أسلوبية معينة ومتميزة فنقول مثلاً: هذا أسلوبُ العصور الوسطى أو عصر النهضة؛ والثالث ـ ينتمي إلى لغة معينة أو طريقة أداء ارتبط بها فنقول مثلاً: هذا أسلوبٌ جيرمانيّ أو غنائي، والرابع ـ ينتمي إلى موضوعه أو مضمونه فنقول مثلاً: هذا أسلوبٌ فلسفي، والخامس ـ ينتمي إلى بُقْعة

جغرافية معينة فنقول مثلاً هذا أسلوبُ أزقَّة لندن أو حواري الإسكندرية؛ والسادس ـ ينتمي إلى الطريقة التي يفضِّلها جمهور المستمعين أو المتفرجين فنقول مثلاً: هذا أسلوبٌ شعبي؛ والسابع ـ ينتمي إلى الهدف الذي يسعى إليه فنقول مثلاً: هذا أسلوبٌ فكاهيّ أو هازل . والناقد الأرسطي يضع جنساً أو عدة أجناس أو كلَّ هذه الأجناس في اعتباره عندما يتعرض لتحليل الأسلوب في عملٍ فنيٍّ ما؛ فهي عناصر لا تَلتزم بمسارات محددة، وإنما تتفاعل فيما بينها كلما أتيحت لها فرصةُ الالتحام والامتزاج والتفاعل .

ففي الجنس الأول حيث يَستمدُّ الأسلوب خاصيته الأساسية من كاتب ترك بصماتِه الواضحةَ على أعماله، التي أثّرت بدورها على أعمال معاصريه ومن جاءوا بعده ـ نجد على سبيل المثال هوميروس، وميلتون، وشكسبير، ودانتي، الذين كانوا بمثابة مدارسَ أسلوبيةٍ متميزة، تربَّى فيها تلاميذ عديدون، تأثَّروا بهم كما أثَّروا في بعضهم بعضًا . وأحيانًا يمتد الأثر قرونًا عديدة مثل شيشيرون الخطيب والمفكِّر الروماني، الذي لا يزال يُباشِر تأثيره على خطباءَ ومفكرين وسياسيين حتى يومنا هذا، في معظم اللغات الحية سواء في التفكير أو الكتابة . وأحيانًا يتم صَكُّ مصطلح أو كلمة لتدل على أسلوب كاتب معين، فيقال: الهومرية والشيشيرونية والدانتية ... إلخ .

والجنس الثاني الذي ينتمي فيه الأسلوبُ إلى مرحلة تاريخية معينة: يوم أو عَقد أو قرن، أو حدث تاريخي، أو عصر، أو عصر أدبي، يحدَّد ويعرف بالطريقة التي يؤثِّر فيها العامل الزمني في الأسلوب، فيقال: أسلوب حديث، أو أسلوب ما قبل شكسبير، أو أسلوب العصر الذهبي للأدب اللاتيني، أو أسلوب العصر العباسي الأول أو الثاني أو المماليك ... إلخ .

أمّا الجنسُ الثالث الذي ينتمي إلى لغة معينة أو طريقة أداء ارتبط بها، فيتأثر الأسلوبُ فيه بطريقة التعبير التي تقوم بتوصيله إلى الآخرين، طبقًا لنوعية الأداة أو خصائص اللغة، فالعمل الأدبيُّ الذي يُكْتَب بالألمانية لا بد أن يختلف عن العمل الذي يكتب بالفرنسية؛ ذلك أن ما يُطلِقون عليه عبقرية اللغة يمنحها شخصيةً متميزة وخاصة في وسائل التعبير وغاياته، بحيث يجعلها مختلفةً عن أية لغة أخرى . أمّا في مجال أسلوب الأداء والتوصيل فإن الغاياتِ والإيحاءات والإشارات والإحالات والمعانيَ بين السطور وظلالها ـ تختلف أيضًا من لغة إلى أخرى؛ وأيضًا في داخل الجنس الأدبيّ الواحد؛ لأنها تختلف أيضًا من أداة إلى أخرى في نفس اللغة . ومن هنا كانت الاختلافاتُ الأسلوبية بين الشعر الغنائي، والملحمي، والدرامي، وشعر الموّال . كذلك في النثر هناك اختلافاتٌ أسلوبية بين نثر المقالة ونثر الرسالة، ونثر الخطابة، ونثر الرواية؛ ذلك أن الأداة اللفظية تؤدي إلى اختلافاتٍ أسلوبية، فيقال: هذا أسلوبٌ منمّق، وهذا متقعِّر، وهذا مفتعَل، وهذا مغرَم بالمحسِّنات البديعية، وهذا زاخر بالإطناب، وهذا ضعيف نحويًا... إلخ .

أمّا الجنسُ الرابع الذي ينتمي إلى موضوعه أو مضمونه، فيتأثّر فيه الأسلوبُ طبقًا لعملية التشكيل التي يمارسها المضمونُ على وسيلة التعبير، ومن هنا كانت الاختلافاتُ بين الأسلوب العلمي، والفلسفي، والأدبي والتاريخي، والقانوني والكوميديّ، والتراجيدي، والتعليمي . . . إلخ، نظرًا للاختلاف في نوعية المضامين نفسها .

أمّا الجنسُ الخامس الذي ينتمي إلى بقعة جغرافية معينة، فيمكن التعرف

عليه من التأثير الذي تمارسه البيئة الجغرافية في طرائق التعبير الفني، مثل: الأسلوب الذي يَتّبِعه الكاتب ابن المدينة، أو الإقليم، أو الحي الشعبي، أو الصحراء، أو الساحل، أو القرية . وفي البلاغة القديمة كانت الأساليب تقسَّم طبقًا للأقاليم الجغرافية التي نبعت منها، فيقال: هذا أسلوبٌ أتيكيٌ (نسبة إلى أتيكا)، وهذا أسلوبٌ روديسيٌ أو آسيوي وهكذا؛ ذلك أن جغرافية المكان تخلق اللهجات، والتعبيرات، والتراكيب، والاستعارات، والتشبيهات، والخرافات، وغيرَها من العناصر التي تؤثر في الكاتب الذي يعايشها، ولا يستطيع تجنُّبَها سواء بوعي أو بلا وعي، وبالتالي لا بد أن تترك بصمتها واضحةً على أسلوبه في التعبير .

أمّا الجنسُ السادس الذي ينتمي إلى الطريقة التي يفضّلها جمهور المستمعين أو المتفرجين، فيمكن الاستدلال عليه من التأثير الذي يمارسه مزاجُ الجمهور في أسلوب التعبير الذي يَتّبعه الكاتب، والذي غالبًا ما يتراوح بين الحرص على الشعبية الكبيرة للكاتب وبين الغوغائية التي يُدغدِغ بها الكاتب غرائز الجمهور وشطحاته؛ كي يكتسب لقلمه أكبر وأعرض جمهور ممكن، بصرف النظر عن نوعية وقيمة ما يدعو إليه . فالكاتب بصفةٍ عامة يضع في ذهنه، وهو يكتب، نوعية الجمهور الذي يخاطبه تطبيقًا لمبدأ «لكل مقام مقال»، فهو يتحذلق مع المتحذلقين، ويتبسَّط مع البسطاء، ويتحمَّس مع المتحمسين، ويهبط إلى مستوى السُّوقَة والدَّهماء . لكن هناك مقولةً نقدية تؤكِّد أن الكاتب الذي يترك قياده تمامًا للجمهور – هو كاتب ديماجوجي تابع، وليس رائدًا أو قائدًا، ذلك أن المفروض في الكاتب أن يرفع الجمهورَ إلى مستواه الفكري والثقافي، لا أن يهبط هو بمستواه ليتملّق

أهواء الجمهور، هذا إذا كان له هذا المستوى أساساً .

أمّا الجنسُ السابع والأخير الذي ينتمي إلى الهدف الذي يسعى الكاتب إليه، والحالة التي يريد تجسيدَها ـ فيمكن الاستدلالُ عليه من التأثير الذي يمارسه هذا الهدفُ أو الحالة في أسلوب التعبير عند الكاتب، مثل: الأسلوب المُسرِف في العاطفة، الذي يهدف إلى إطلاق عواطفِ المتلقي من عِقالها، أو الأسلوب التهكُّمي الساخر الذي يَحفِز القارئ إلى احتقار الموقف أو الشخصية في العمل الأدبي، أو الأسلوب الدبلوماسي الناعم الذي يُثير إعجاب القارئ أو المستمع، حتى لو كان مضمونُه لا يوحي بهذا الإعجاب، أو الأسلوب التعليمي الذي يُشبع رغبة القارئ في المعرفة، أو الأسلوب الفنّي الذي يُخاطِب به المتحدّث أو الكاتب أبناء حرفة معينة، وهو أسلوب زاخر بالمصطلحات المألوفة لديهم، ويسعى إلى الربط بينهم والارتقاء بمستواهم، أو الأسلوب الدينيّ الوقور، الذي يملأ قلوب القُرّاء أو المستمعين بالخشوع والرهبة .

لكن هذه التقسيماتِ لا تعني أنها خاناتٌ ينفصل بعضها عن بعض تماماً، بل إن التداخُل بينها أمر وارد بل ودائم الوقوع في العمل الفني الواحد . فإذا كان التزاوجُ والتوالد دائم الحدوث بين اللغات المختلفة، فمن المتوقَّع بل ومن الطبيعي أن يحدث امتزاج بين الأجناس والمستويات المختلفة لشتى الأساليب، والعِبرة في النهاية بالقيمة الموضوعية والفنية للعمل الأدبي . فالكلمات في أية لغة أجسادٌ حية متفاعلة، وعَلاقات عضوية متشابكة ومتداخلة، سواء داخل اللغة نفسها أو مع لغات أخرى، مثلها في ذلك مثل الأجناس البشرية التي تتلاطم وتتلاحم عبر العصور

كأمواج البحر والمحيطات، فلا نكاد نعرفها إلا بحدودها الجغرافية، التي لا تحدُّ حركاتها سواء في حالة المد أو الجَزْر .

ويتحتَّم على الناقد أن يفرق بين الأسلوب كجوهر أو منهج فكري وإبداعي للمؤلف، وكجنس أو أداة يستخدمها عمداً في توصيل عمله؛ ذلك أن الخَلْطَ بين المفهومَين في معالجة عمل أدبي واحد دون تنبيه القارئ إلى الحدود الفاصلة بينهما ـ من شأنه أن يشوِّه فكرة القارئ عن العمل، وبالتالي يقف الناقد حاجزاً بين العمل والمتلقي، بدلاً من التقريب بينهما من خلال الاستيعاب المنهجيّ والتذوُّق الموضوعي . ومن العجيب أن كِبارَ النُّقاد يقعون أحياناً في هذا الخَلْط لعدم وعيهم الكامل بالفروق الواضحة بين مفهوم أفلاطون ومفهوم أرسطو للأسلوب، وخصائصه و وظائفه، لكن النُّقاد المدقِّقين الموضوعيِّين تجنبوا هذا الخلط، وذلك بربط مفهوم أفلاطون بالعقل أو الروح أو النفس، وربطِ مفهوم أرسطو بالمنهج والأداة والطريقة . ومع ذلك يظلُّ النقد الأدبيُّ في حاجة إلى من يصكُّ له اصطلاحَين يتجنَّب بهما الخلط بين المفهومَين؛ لأن الأسلوب مفهوم شامل و واسع ورَحْب، ويمكن لأيِّ ناقد ـ مهما بلغ شأنه ـ أن يضلّ بين دروبه ومنعطفاته .

ولعل هذا كان بمثابة الدافع وراء المقالات والدراسات التي دارت حول قضية الأسلوب في القرن التاسعَ عشرَ على وجه الخصوص، ومن خلالها نُوقشت قضايا البلاغة في النقد وفلسفة الأدب والفن . فقد كتب توماس دي كوينسي مقالةً من أربعة أجزاء بين عامي ١٨٤٠ و ١٨٤١ حاول فيها التفرقة بين نوعَين من البلاغة أو الأسلوب: الأول ـ يتمثَّل في الفن كعملية

زاخرة بالحيوية، ويمكن ممارستُها بنفس القدر من الحيوية . والثاني ـ يتمثّل في تحليل العملية الفنية في محاولة لبلوغ كُنْهها من خلال دراسة الأسلوب . ومقياس النجاح في هذا يتمثّل في التطابق الكامل بين الأسلوب والمضمون، اللذين يتدفّقان في لحظة واحدة، وينبعان من مصدر واحد .

أمّا جورج هنري لويس فقد كتب مقالة عام ١٨٦٥ بعنوان « مبادئ النجاح في الأدب »، مزج فيها الآراءَ السابقة والتي عالجت قضية الأسلوب، مثل: آراء دي كوينسي وهانت وكولردج وهربرت سبنسر، وخرج منها بما يُشبِه القانون النقديّ الذي يؤكّد أن فلسفة النقد الأدبي مرتبطةٌ بقوانين النفس البشرية، والعمل الفنيُّ الذي لا يُدْرِك كُنه هذه القوانين لا بد أن يُخرِجه النقادُ من رحاب الأدب والفن . والأديبُ العظيم هو من يكتشف أساليبَ وأدواتٍ جديدة، تمكّنه من رؤية هذه القوانين الكونية في أضواء أكثر حدة، ومن زوايا أكثر عمقًا . وقد حدّد لويس خمس خصائص للأسلوب الأدبيّ الناضج، هي: الاقتصاد أو الدّقّة، والسّلاسة، والاتّساق، والتّصاعد المستمر، والتّنوع .

أمّا روبرت لويس ستيڤنسون فقد نَشر عام ١٨٨٥ مقالة بعنوان « عن الأسلوب في الأدب: عناصره الفنية »، استقاها ستيڤنسون من خبرته الشخصية كأديبٍ وروائي بصفة خاصة، ولم يحاول أن يستمدّها من آراء النقاد الذين سبقوه . فقد ناقش فيها كيفيةَ اختيار الأديب لكلماته، ونمو النسيج الذي يصنعه منها، وإيقاع الجملة وعلاقته بمعناها النابع من مفرداتها . ويُعرِّف ستيڤنسون الأسلوب بأنه تخليقُ مادة جديدة من مواد قديمة، والفنان يستخدم من اللحظة الأولى عنصرَيْن أو أكثر، وجهتي نظر أو

أكثر، في تطوير مضمونه الراهن، وذلك من خلال عوامل الربط والإيحاء والتناقض والصِّراع، وُصولاً إلى العُقْدة الحتمية . وكلما كان الأسلوب طبيعيًا، كان أقربَ ما يكون إلى الكمال .

أمّا مقالة ولتر باتر عن الأسلوب عام ١٨٨٩ فيؤكّد فيها أن الأسلوب هو التجسيدُ الحيُّ الملموس للعملية العقلية، وهي تقوم بتنظيم الكلمات، والتعبيرات، والجُمل، والفِقرات بطريقة محكمة، حتى تصلَ إلى وحدة متناغِمة، من شأنها القيام بتوصيل أهداف الكاتب إلى المتلقين . ولا يفرِّق باتر في مجال الجماليات بين الشِّعر والنثر الذي لا يقل في عناصره الجمالية عنه بأية حال من الأحوال . وعلى الناقِد أن يبيِّن للمتلقي مواطن الجمال أينما كانت، في كل الأنواع الأدبية دون تفرقة .

وبرغم تعدُّد الآراء والاجتهادات في دراسة عناصر الأسلوب وأنواعه ـ فقد أجمع النُّقاد والدارِسون على أن هناك جزءًا فيه ينبع من الوعي وآخرَ من اللا وعي عند الفنان . فإذا تغلَّب الجزء الواعي وسيطر إلى درجة ملحوظة ـ فإن هذا يعني أن الفنانَ يَعمِد إلى البحث عن التأثيرات الفكرية أو الجمالية، التي يريد إحداثَها في داخل المتلقي، عن طريق الاختيار المقصود للشكل الفنيِّ، والحِيَل اللفظية، والمحسِّنات البديعية، والصور البيانية . . . إلخ . أمّا إذا سيطر الجانبُ اللاواعي أو التلقائي المتدفِّق عند الفنان ـ فهذا يعني أنه لا يريد ولا يُهِمه لفتُ نظر المتلقي لبراعته في إيراد الحيل الأسلوبية، لكن العِبرة في النهاية بالأسلوب المتّسق المتدفِّق في يسر وسلاسة، الخالي من الافتعال والاصطناع . لكن يجب عدم الربط بين التِّلقائية والسلاسة وبين الحرفية والتعقيد؛ لأن الأمر ليس بهذه البساطة والسطحية .

فإذا كانت الحرفية عيبًا متى استطاع المتلقي تَتبُّعَ ملامحها الواضحة في العمل الفني ـ فإن التلقائية تُصبح عيبًا، أيضًا، إذا ما أفقدت العملَ كيانه المتفرد . ولعل من أهم المقولات التي ترسَّخت في هذا المجال ما قاله الخطيب والمفكِّر اللاتيني ماركوس كوينتيليان (٣٥ ـ ١٠٠) بأن فن الأسلوب الحقيقي يتمثَّل في إخفاء الأسلوب عن المستمع أو القارئ؛ حتى لا يقفَ حاجزًا بينه وبين العمل الفني .

فلا يمكن فصلُ الأسلوب عن المادة التي يسري في خلاياها وشرايينها ، ذلك أن الأسلوب يتمثَّل في أفكار الكاتب ومشاعره، كما يتجسَّد في كلماته وجُمله . ففي بُوتقته تنصهر كل العناصر والعوامل المتفاعلة داخل الفنّان فيما يتصل بعمله الفني، وهي تنساب وتتدفَّق مشكِّلةً لهذا العمل، ولذلك يستحيل على النُّقاد في مواجهة العمل الفني الناضج وَضْعُ أيديهم على بعض العناصر فيه، واستخراجُها بصفتها الأسلوب الذي نهض عليه العمل؛ فالعوامل والعناصر التي تتفاعل لتشكيل الأسلوب، وبالتالي العمل الفني كلّه، يَصعُب حصرُها وتصنيفها؛ لأنها تختلف من كاتب إلى آخر وتتنوَّع من عمل إلى آخر .

فالفنان بطبيعته يضع المتلقّي في اعتباره وهو يقوم بإبداع عمله، فهو في نهاية الأمر لا يُبدِعه ليحتفظ به لنفسه . ونظرة الفنان إلى المتلقي ونوعيّته تشكّل على الأقلّ نبرة الأسلوب، التي يمكن أن تُستَشفّ من بين السطور، ومن خلال اختياره لكلماتٍ وتراكيبَ معينة . وهي نبرة تتراوح بين التّعالي والتواضُع، لكنها في النهاية تؤثّر في المعنى الكلي للعمل . وأحيانًا يتوجَّه الكاتب إلى عقل القارئ مباشرةً، وأحيانًا أخرى يتوجَّه إلى

وجدانه، وأحيانًا ثالثة يتوجَّه إلى العقل والوجدان في اللحظة نفسها . ولا بُدَّ أن يؤثِّر هذا بطبيعة الحال في أسلوب التوصيل .

وإذا كان الأسلوب يعني الاختيارَ والانتقاء ، فإنه يعني طَرْدَ وإبْعادَ كل ما ليست له عَلاقةٌ عضوية بالموضوع المطروح للإبداع . ومن هنا كانت السِّمة الأساسية للأسلوب الناضج الراقي تتمثَّل في التركيز والتكثيف والبَلْورة؛ وُصولاً إلى الهدف الفنيِّ المطلوب . وهي سِمةٌ لا تتحقَّق إلا من خلال شروط ثلاثة: قدرة الكاتب على التفكير الواضح المتسِق والتنظيم الواعي لتدفُّقه العاطفي ؛ ونظرته الشاملة سواء تجاه العمل الذي يُبدِعه أو المتلقي الذي يُخاطِبه ؛ ومدى التطابق بين العمل على المستوى الفكريِّ والحسِّيِّ داخله، والعمل عند الانتهاء من إبداعه في شكلٍ فنيٍّ متميز وملموس .

من أهم وظائف الأسلوب إثارةُ اهتمام المتلقي حتى تتوثَّق الصلة بينه وبين العمل الفنيِّ، وبالتالي يُحْدِث تأثيره المطلوب . وكُلَّما زادت المتعة وقلَّت المعاناة ــ كان التأثير نافذًا ومؤثِّرًا . فالأسلوب الراقي لا يعني الأسلوب المعقَّد المتحذلق؛ ذلك أن الأديب يمكنه الكتابةُ عن أصعب وأعقد الموضوعات بأبسطِ وأسهل الأساليب، كما يمكنه العكسُ تمامًا . وإذا كان همُّه الأساسيّ الوصولَ بإنتاجه إلى المتلقي، فلا بد أن يوظِّف إمكانات الأسلوب المتَّسقة السلسة لهذا الهدف، فليس من مصلحته في شيء أن يُنفِّر المتلقي من تعقيده وصعوبته . يقول إزرا باوند في كتابه « كيف تقرأ »:

« لا يعني الأسلوب سوى نصاعة الفكرة وقوتها وحيويتها . فالكلمات ليست أدواتِ الأديب فحسب، بل هي أدواتُ المواطِن العادي، والحاكِم

والمشرِّع في التعبير عن الفكرة، أو صياغة القانون بطريقة فعّالة . لكن المسئولين عن صمود هذه الكلمات وحيويتها التعبيريةِ هم رجالُ الأدب والفكر، فهي بضاعتُهم، ومع ذلك نجدهم مُحْتَقَرين وملعونين من أولي الأمر . وعندما تفسد بضاعتُهم، ليس من خلال التعبير عن أفكار غير لائقة، وإنما من خلال انهيار التطابق الحقّ بين الأفكار والكلمات ـ فإن الكلمات وحدها لن تُصبح هي الهزيلةَ أو المتورِّمة، بل الأفكار أيضًا، عندئذ لا بد أن ينهار البناءُ الفكريُّ للفرد وللمجتمع على حدٍّ سواء؛ مما يؤدي إلى دمار النظام كله . هذا هو درسُ التاريخ، وهو درس لم نستوعب مجرد نصفه حتى الآن . »

فلا بُدَّ أن يشعر الإنسانُ بالضَّياع لو وجد نفسه عاجزًا عن التعبير عما يدور بداخله، فما بالُكَ لو أن المفكِّر أو الناقد أو الأديب أو الفنان ـ قد مر بنفس المأساة؟ لا بد أن العالَم كله سيتحوَّل إلى فوضى شاملة . ولذلك كان الأسلوبُ الذي ميَّز كتابات المفكرين والأدباء الذين شكَّلوا الوجدان الإنساني عبر العصور ـ مثالاً للوضوح والسلاسة والنصاعة والطبيعية . ومن هنا كان قولُ الأديب الفرنسي المعاصر جان كوكتو في تعريفه للأسلوب بأنه الطريقةُ البسيطة السَّلِسة لقول أشياءَ صعبةٍ ومعقدة، وليس العكس . وهذا ينطبق على التفكير كما ينطبق على الكتابة . واللغة هي الوسيلةُ الأساسية التي يستخدمها الأسلوبُ في القيام بوظيفته، ومن هنا كانت ضرورةُ وضوحها، بل وشفافيتِها حتى لا تقفَ حائلاً بين العمل والمتلقي .

والأسلوب يبدأ في نفس لحظة بداية التفكير والإبداع وليس قبلها . إنه

ليس رداءً جاهزًا ومُعَدًّا للفكر كي يَرتدِيَهُ عندما يحل ويتواجد . كذلك ليس هناك أسلوبٌ جيد وآخر سيِّئ بصفة مطلقة، وإنما يتكشَّف هذا المعيار النقديُّ من خلال تفاعل الأسلوب مع الموضوع، ولذلك تختلف جودة الأساليب أو رداءتُها باختلاف الموضوعات والأعمال الأدبية، تمامًا مثل اختلاف بصمات الأصابع . فالأسلوبُ نتيجةٌ للعملية الإبداعية قبل أن يكون سببًا لها، ولذلك فهو بصمة خاصة بالمُبدِع وبالعمل الإبداعي في الوقت نفسه . والفنان الذي لا يستطيع أن يُدرك كُنْهَ هذه الحقيقة، ويسعى لمحاكاة أساليب الآخرين وفرضِها على إنتاجه - لن يكتسبَ الحاسة الأسلوبية التي تمنحه شخصيته المتفرِّدة، وبالتالي لن يَحصُل على مكانة مرموقة بين كُتّاب عصره وأدبائه، بل وربما كان مصيرُه الطردَ من رحاب الفكر والأدب والفن .

الفصل الثاني
الإلهام

الإلهامُ حالة تُطلَق على الفنان بصفة عامة، والأديبِ بصفة خاصة، عندما يُبدِع بطريقة تختلف تماماً عن غيره من الصُّناع والحِرفيين، الذين يعتمدون فقط على خبراتهم وتجاربهم السابقة، وقدراتهم العقلية والجسدية، لإنتاج ما يُطلَب منهم على وجه التحديد . أمّا الأديبُ فَيُبدِع بدافع من قوة عليا غامِضة، تحدِّد طبيعة العمل الفنيِّ وشكلَه اللذين لا يمكن تحديدُهما إلا بعد وضع اللمسات الأخيرة للعمل . ومن هنا كان قول أفلاطون في « محاورات أيون » بأنّ شاعراً لا قيمة له يمكنه أن يُنتج شعراً ممتازاً إذا ما هبط عليه الإلهام، في حين يَعجِز شاعر متمكّن عن إبداع شعر ذي قيمة حقيقية إذا ما نضَب معين إلهامه .

وكثيراً ما كرَّر هوميروس نداءه لربّات الشِّعر حتى يُهْرَعْن لنجدته؛ كي يواصِلَ العطاء الشِّعري، وقد حذا حَذْوَهُ شعراءُ كثيرون على مر العصور . لكن السؤال الذي ظل يَطرح نفسه دائماً هو: هل آمنوا بهذا على سبيل التقليد، أم أن أعمالهم الفنيةَ كانت نتيجةَ عملية قادِرة على تجسيد هذه الظاهرة؟ فمثلاً نجد دانتي في النشيد الأول من « الفِرْدَوْس » ـ الجزء الثالث والأخير من ملحمته الشهيرة « الكوميديا الإلهية » ـ يدعو أبوللو ليُعشِّش في صدره . ومن الواضح في النصِّ أنه لا يؤمن حقيقةً بأبوللو كإله

للشّعر والموسيقى والتنبؤ والطب، ومع ذلك فإن الفِقرة التي تحتوي على هذا الدعاء زاخرةٌ بالإحساس الصادق، بأن ثمة قوةً غامضةً تُلهم الشعراء بأفكارٍ ومشاعرَ لا يحصل عليها غيرهم . وبصرف النظر عن الأسلوب الشّعري الذي كان سائدًا في العصور الوسطى، والذي زيّن للشُّعراء بلوغَ حقيقة الجوهر المسيحيِّ من خلال رموز وثنية ـ فإنه من الواضح أيضًا أن دانتي كان يقصد معنًى متناغِمًا مع عقيدته الدينية والروحية، ومع موضوع ملحمته الذي حدَّده في خطاب له إلى « كان غراندي ديللا سكالا » بقوله: « إن الإنسان بمنحه حريةَ الإرادة بين فعل الخير وارتكاب الشّر ـ قد أصبح مُعرَّضًا لثواب العدالة الإلهية أو عقابها .»

نجد المفهومَ نفسه بوضوح شديد في قصيدة الشاعر الإنجليزي ميلتون « يورانيا »، التي يقول فيها:

« اِهبطي من السماء، يا يورانيا، بهذا الاسم
إذا كنت تُسَمَّيْن حقًا بهذا الاسم، فصوتك إلهي
سأتبعه فوق التلِّ الأوليمبيَّ حيثما دَوَى
وعلى جَناح الحِصان الطائر: البيغاسوس
أنادي على المعنى وليس مجرد الاسم
فأنتِ لست من ربّات الشّعر التسع
ولا تَسكنين على قمة جبال الأوليمب
لكنك وُلِدْتِ في السماء قبل ظهور الجبال
وقبل تَدفُّق النافورة

أنتِ تتحدّثين بالحكمة الخالدة الأبدية
الحكمة هي أختُك ومعها تلعبين
في حَضْرة الأب السّماوي الذي سرَّه
ترتيلُك السّماويُّ المقدّس .»

هذه القصيدةُ التي وردت في مَلْحمة « الفرْدَوْس المفقود » تؤكّد تجربة شاعر كبير، يستمدُّ العون من « يورانيا » التي تتجسّد في أصواتٍ ورؤًى غامضة، لا تتأتّى إلا في لحظات الإلهام، التي تومِض من حين لآخر في قلوب الشعراء وأفئدتهم .

لكن هناك فرقًا بين الإلهام والإيحاء؛ فالإلهام قدرة ذاتية كامنة في عقل الشاعر و وجدانه، وتشتعل نتيجةً للشّرر المتولّد عن احتكاك داخلي بين الأفكار والمشاعر . أمّا الإيحاءُ فلا بد من وجود حافزٍ أو دافع خارجيّ حتى تَحْدُثَ الاستجابة له، وهو الفرق الذي لم يُدرِكه الشاعر الإنجليزي فيليب سيدني عندما ظنَّ أن ستلاً أميرةَ أحلامه هي التي تُمِده بالعون الشِّعري من خلال حبه لها، وتعبُّده في محرابها . فالشّعر أعظم من أن يكون مجرد استجابة أو نتيجة لمؤثّرات خارجية، وإلا فقد دوره الرائد في قيادة النفس البشرية إلى آفاق لم تَبلُغها من قبل . قد يكون للإيحاء دورٌ فعال وإيجابي، لكن يجب ألاّ يقتصرَ الأمر عليه، ويُهمل الشاعر تلك الشعلة المقدسة المضيئة داخله .

وكان أفلاطون أول من ناقَش هذه القضية بطريقة موضوعية عندما قال في « محاورات أيون »:

«كلُّ المُجيدين من الشعراء الملحميين يَنطقون بكل قصائدهم الجميلة، ليس من خلال الفن، ولكن من خلال الإلهام الإلهيّ الذي يتقمّص أرواحهم . وهذا ينطبق أيضاً بنفس القدر على الشعراء الغنائيين المتمكّنين . وكثيراً ما يقول الشعراء إنهم يَحصلون على قصائدهم من ينابيع الشّهد المتدفّقة في حدائق ربات الشّعر و وديانها، ثم يقومون بتوصيلها للناس، تماماً مثل النحل، حتى الأجنحة يملكونها مثله . إنهم لا يَنطقون إلا بالحق؛ ذلك أن حرفة الشاعر هي حرفة روحية مقدّسة، طائرة على جَناحين . وهو لا يملك القدرة على إبداع الشّعر إلا إذا ألهمته آلهة الشّعر، وانطلق من إسار عقله، وحطّم كل قواعد المنطق! وهو لا ينطق الكلمات اعتماداً على تمكّنه من حرفته، ولكن بدافع من قوة سماوية .»

لكن أرسطو في كتابه « فن الشّعر » يتحدث عن الفن الشّعريّ بصفته مسئوليةَ الإنسان الموهوب وليس المجنون . وقد أكّد كاستيلفترو وبعده درايدن على أن أرسطو كان يقصد الموهبة العاقلة المنظّمة، وليس الشّطَحات المجنونة الطائشة . أمّا هوراس الشاعر والناقد اللاتيني فيبدو أنه يرفض رأي ديمقريطس، الذي يؤمن بأن الأبواب السّحرية لدنيا الشّعر مغلقةٌ في وجه الشعراء العقلاء، ومع ذلك فإن هوراس يصرّح بأن روح الشاعر لا بد أن تحتوي على الإلهام الروحيّ، الذي يحلّق بها بين سماوات الخيال .

أمّا ميلتون فيؤمِن بضرورة الموهبة المنظّمة، والجهد المبذول في سبيل الإبداع الشّعري، لكنه في الوقت نفسه اعتبرهما غير ذي موضوع بدون مساندة « تلك الروح الخالدة التي تَسري بالخِصب والنّماء في ما يَنطقه ويعرفه الشاعر، وتطلق ملائكته بتلك الشعلة النورانية من على مذبحه

السِّحريِّ كي تلمس وتنقّي وتطهِّر شفاه الذين ينطقون شعره .» ومن الواضح أن هذه الروح الصوفيةَ كانت نتيجةً لمفهوم الوحي أو الإلهام المسيحي الروحي الذي نأى عن المفهوم الوثني المادي الحسي .

وهناك نظريةٌ أخرى للإلهام قدَّمها شيللي في مقالته الشهيرة « دفاع عن الشِّعر »؛ ليؤكِّد بها على أن الشِّعر ليس كالمنطق، بصفته طاقةً يمكن استخدامُها طبقًا للإرادة الواعية، النابعة من تصميم الشاعر على الإبداع . فلا يستطيع إنسانٌ على وجه الأرض أن يقول: قررت أن أبدِع شعرًا، بل إن أعظمَ الشعراء لا يَقدِر على مثل هذا القول، فالعقل في لحظات الإبداع يُشبه جَمرةً على وشك الذبول والانطفاء، لكن هناك قوةً غامضة غير مرئية، مثل ريح هوجاء، تُعيد إليها الإشراق الساطع والتألُّق الباهر . وهذه القوة تنبع من الداخل مثل لونِ الزهرة الذي يَذوي ويتغير مع مراحل نموِّها، كذلك الجوانب الواعِية من طبائع الشعراء لا يمكن التنبؤُ بها، سواء بالنسبة لقدومها أو رحيلها . وحتى إذا كانت هذه القوةُ مستمرَّةً في أصالتها ونقائها وطاقتها، فإنه من المستحيل التنبؤُ بمقدار عظمة النتائج المتوقعة، لكن عندما يبدأ الخَلق والإبداع فإن الإلهامَ سرعان ما يتوارى، ولذلك فإن أعظم دُرَرِ الشِّعر التي بلغت العالم، قد تكون مجرد ظِلٍّ باهت للإبداعات الحقيقية التي راودت مخيِّلة الشاعر . ويُطالِب شيللي ـ أعظم الشعراء المعاصرين ـ بأنه ليس من الخطأ الاعترافُ بأن أعظم إبداعات الشِّعر كانت نتيجة للجهد المبذول والدراسة الواعية، وأن المعاناة والتأنِّي اللَّتين يحبِّذهما النُّقاد يمكن تفسيرُهما على أنهما مجرد ملاحظة دقيقة واعِية لما يدور في لحظات الإلهام، وهمزةُ وصلٍ لرأب الفراغات الواقعة بين هذه اللحظات من خلال

استخدام الإيحاءات النابعة من نسيج التعابير التقليدية .

وهناك نظريةٌ أخرى قدَّمها الفيلسوف وعالِم الجمال الإيطالي كروتشي في كتابه « الشِّعر »، مؤكِّداً فيها على أن شخص الشاعر ليس سوى قيثارة تهتزُّ أوتارها وتتردَّد بفعل رياح الكون؛ ذلك أن الكونَ يبدو مرتبطاً بعبقرية الإنسانية، التي تضمُّ إلى صدرها قوةً خلاَّقة لا يمكن قهرها أو تحطيمها .

وهذه النظرياتُ المتتابِعة إن دلَّت على شيء فإنما تدل على استمرارية الإيمان بالإلهام بطريقة أو بأخرى؛ ذلك أن تفسيرَ طبيعته يتغير طبقاً لتطورات النظريات والمفاهيم السائدة في المجتمع، ولذلك فإنه لا يصحُّ تطبيقُ المفهوم العقلاني التقليدي لمصطلح الإلهام على الإبداع الأدبي والفني، وهو المفهومُ الذي يَصِمُ الإلهامَ بأنه مجرد اعتقاد أو وَهْم لا يصحُّ للمفكِّر العقلاني أن يؤمن بجديته أو يشاركَ فيه .

ومع الآفاق التي فتحها فرويد في عالَم النفس البشرية، تدفَّقت ينابيع الإلهام من العقل الباطن أو دنيا اللاوعي، ثم جاء السيرياليون ليمارسوا الإبداع الأدبيَّ والفنيَّ في غياب الوعي، بعيداً عن نطاق التحكُّم العقلاني المنطقي؛ لكن لا بُدَّ من التأكيد على أنه ليس كل ما يتألَّق في لحظات الإلهام من قبيل الذَّهَب الخالص النقيّ، بل ربما لا يكون ذهباً على الإطلاق؛ فالإلهامُ طاقة فعالة في العمل الفني لا بد أن يشعر بها المتلقِّي أيضاً، ولا تظلُّ مقصورة على الفنان المبدع .

ولا شك في أن المفهوم القديم للإلهام مرتبطٌ أشدَّ الارتباط بالمفهوم

السِّيكولوجي المعاصر للعبقرية! ولعل مفهومَ أفلاطون بصفة خاصة يُعَدُّ حجر الزاوية الذي نهضت عليه معظمُ المفاهيم بعد ذلك، حين أكَّد على أن الشعراء يتلقَّون شِعرهم إلهامًا من مصدر إلهي مقدَّس، وهم يفقدون صوابهم وقدرتهم على التنبيه والتمييز في لحظات الإلهام، وعَلاقتهم بمصدر الإلهام كعَلاقة قطعة من الحديد بالمغناطيس، يحرِّكها فلا تملك إلا أن تتحرك، ثم إن أثره ينتقل خلالها إلى قِطَعٍ أخرى من الحديد فلا تملك سوى التحرك، بالمثل . وعلى هذا النحو ينقل الشاعرُ العبقريّ أثرَ الإلهام إلى الناس عندما يُنشِدهم شِعره، فإذا هم يطربون، وهم لا يعرفون لماذا يطربون، ولو أن الشاعر احتفظ بعقله المميِّز الناقِد لما استطاع أن يفرض الشِّعر . والدليل عند أفلاطون على ذلك المفهوم أنك لن تجد شاعرًا عبقريًا يُتقِن كل أنواع الشِّعر، بل إن كل شاعر يُتقِن فرعًا معينًا دون سواه، ولو أن المسألة كانت خاضعةً لإرادته لاستطاع بالتمرين أن يُجيد القول في أيِّ نوع شاء .

والدليل الثاني أننا كثيرًا ما نجد شاعرًا تافهًا يجود عليه الزمانُ فجأة بقصيدة تستحقُّ أن توضع بين الروائع . والدليل الثالث أن الشاعر عندما يُنشِد شعره يتقمَّص الحالة التي يصفها، فإذا كان يَصِف مشهدًا من مشاهد الحزن فإنه يحزن حتى ليكاد يبكي، وربما بكى فعلاً، وإذا كان يصف موقفًا يشيع فيه الخوف فإنه يبدو خائفًا ترتعد فرائصه، ومع ذلك فليس هناك أيُّ مبرِّر فعلي في الموقف المحيط مباشرةً بالشاعر لحظة إنشاده ــ يُبَرِّر حزنه وخوفه . وهذه الأدلة يَستشهد بها أفلاطون كي يُثبِت أن الشاعر العبقري يفقد صوابه عندما يُبدِع شعره أو يُنشِده .

تلك هي نظريةُ الإلهام في العبقرية الشعرية، تَشيع عناصرُ منها في كثير

من الآراء القديمة، وكذلك في كثير من التأملات الحديثة، ولو أنها تُعنَى بأن تتخذ أقنعةً مختلفة في بعض المؤلفات الحديثة؛ لأن الخجلَ من سلطان العلم في العصر الحديث يَضْطَرُّ الكثيرين إلى التعلل باستخدام هذه الأقنعة .

أمّا عن الرأي الذي يربط بين الإلهام والجنون، فقد كان أفلاطون أيضاً من أوائل من روّجوا له، وتَبِعَه في ذلك عددٌ كبير من المفكّرين والفلاسفة . فهو يُنادي بأن كلاً من الإلهام والجنون، نوع من الاضطراب العقلي . وربما كان هذا هو المصدرَ الذي استلهمه الشاعر الفرنسيُّ الرومانسيُّ لامارتين، وهو يتحدّث عن « المرض العقلي الذي يُسمّى العبقرية ». وكان لامارتين يردِّد هذا الرأي في القرن التاسعَ عشرَ، وكان إلى جانبه علماءُ يقولون بهذا الرأي أيضاً، ولم يكتفوا بالإشارة العابرة بل استقروا عند رأيهم، وحاولوا أن يَضربوا له كثيراً من الأمثلة التاريخية . وكان العرب من الشعوب التي أغرِمت بهذا الرأي، وهم الذين ابتدعوا واديَ عَبْقَر الذي يرحل إليه الشعراء من حين لآخر للقاء الجنّ، والعودة بقصائدَ لم تكن تَخطِر لهم ببال من قبل، ولعل ابن المُلوَّح أو مجنون ليلى بمثابة النموذج التاريخيّ والحيّ لجنون الشعراء .

هكذا كان الإبداعُ الشّعريُّ، على مَرّ عصور طويلة متتابعة، مجرد تسجيل لهَذَيان الشاعر وجنونه في أثناء ميلاد القصيدة، وعندما ينتهي منها يثوب إلى رشده، ويعود إلى عالم العقلاء المتّزنين . وحلا لكثير من النُّقاد استخدامُ مصطلح « الجنون الشّعري » برغم أنه لا يخضع لأي تقنين علمي محدّد، ومع ذلك أغرِم به كثير من قُراء الشّعر ومتذوّقيه وبعض من الشعراء أنفسهم نظراً لطرافته وغرابته، التي تُحيل الشاعرَ إلى مخلوق غريب، يقوم من حينٍ لآخر برحلة إلى عالم زاخرٍ بالأحلام والأوهام والخيالات والرُّؤَى،

ثم يعود منه بعد أن أضاف إلى جَعْبته قصيدةً جديدة . وفي أواخر القرن التاسعَ عشرَ حاول كلٌ من سيزار لومبروزو وماكس نوردو إضفاءَ الصِّبغة العلمية على هذه الفكرة عن طريق إخضاعها لمنهج التحليل النفسيِّ، الذي ابتدعه فرويد، حين قال لومبروزو بأن العبْقريَّة الفنية نوعٌ مخفَّف ورقيق من الجنون، وأضاف أن المُناخَ ودرجة الحرارة والأمراض والوراثة ... إلخ، تتدخَّل كلُّها في خلق الفنان، وجَعْلِه إنسانًا غير سويّ، وليست الأعمال الفنية وعلى رأسها القصائدُ الشِّعرية سوى التعبير المباشر عن هذه الحالة المرضية .

أمّا ماكس نوردو فقد هاجم الفنون كلّها وخاصة المعاصرة؛ لأنها مجرد إفرازات وأعراض للأمراض التي يُعاني منها الأدباء والفنانون، ذلك أن المجتمعَ الذي يعيش حياة سوية نفسيًا واقتصاديًا واجتماعيًا وفكريًا، ليس في حاجة إلى كُتّاب وشعراء، من أمثال: ڤاليري وبودلير وتينيسون وماثيو أرنولد وإبسن وزولا وڤاغنر ونيتشه وإدغار ألان پو . ويتفق نوردو مع لومبروزو في أن الأعمالَ الفنية هي مجرَّدُ إفرازاتٍ شخصية ومرضية بَحْتة، ولا تنتمي إلا للذين قاموا بتأليفها، كما أنها لا تُهِم سواهم من الأسوياء .

وفي الواقع لم يكن الفنُّ مريضاً كما ادَّعى لومبروزو ونوردو، ولكن المريض هو النظريةُ التي حاولا ابتداعها، والتي ماتت بموتهما؛ لأن هناك بونًا شاسعًا بين هَذَيانِ الجنون وأوهامه المريضة وبين مُتْعةِ الخلق الفنيِّ والبهجة التي يُثيرها في نفس القارئ . فالمريضُ عقليًا يصدِّق خيالاتِه ويعيشها على أساس أنها حقيقة واقعة، بحيث يَنفصِل تمامًا عن واقع العقلاء، في حين يحرِّر الشاعر نفسه من هذه الخيالات والأوهام عن طريق تجسيدها في القصيدة، وتحويلها إلى كِيانٍ قائم بذاته، ومُنفصِلٍ عن ذات الشاعر، بحيث

يُمكِن لكل قارئ أن يتأمَّلها من وجهة نظره الخاصة، وأن تُثير في داخله الأحاسيسَ الجمالية النابعة من تَناسُق الشكل، الذي يمنحه راحةً نفسية ناتجة عن تنسيق الأحاسيس وتنظيمها داخله؛ لأن الشكلَ الجميل للقصيدة يَنتقل بكل جماله إلى القارئ، ويَمنحه تلك البهجة التي تَهزُّنا في مواجهة الأعمال الأدبية والفنية العظيمة .

والبون الشاسع الآخر بين الجنون والشِّعر، أن الشخصَ المختلَّ عقليًا لا يملك القدرة على تنظيم خيالاته وصياغتِها في شكل محدَّد يسهل التعرُّفُ عليه؛ ذلك لأنها صادرةٌ عن نفس مشوَّشة مضطربة، فقدت القدرة على التحكُّم في أفكارها والمعاني الناتجة عنها، وفي مشاعرها والسلوك المترتِّب عليها، أمّا الشاعر فيعي جيدًا طبيعةَ ما يفعله والهدف منه؛ لأن الشِّعر تنظيم للخيال، بحيث يتحوَّل من خليط مشوَّش إلى شكل جميل له معنى لا ينفصل عنه ولا يتحرَّك إلا من خلاله .

ويقول ت. س. إليوت إن الشِّعر هو إعادة تجميع ومزج الانفعالات المضطربة، عندما يكون الشاعرُ قد فرَغ من الإحساس بها، وبدأ مرحلة الهدوء والاتزان، التي تمنحه من حِدَّة الوعي ما يمكنه من تنظيمها داخل شكل فنيّ، بحيث يَطرُد كل ما ليس له عَلاقةٌ عضوية بقصيدته حتى لا يكون عالةً على جسدها الحيِّ، ويُدمِج في الوقت نفسه كل ما له وظيفة فعالة في نموِّها وتطويرها . فالعمل الفنيُّ الناضج الحيُّ لا يحتمل وجود الطفيليات والشوائب والزوائد؛ لأنه يصهر كل ما له علاقةٌ حية وفَعّالة به، ويلفظ كل ما ليس كذلك . ولا شك في أن نظرية إليوت كانت المعْوَل

الأخير في هدم نظرية الشاعر الإنجليزيّ وليم وردزورث، الذي نادى بأن الشعر هو الانسياب التلقائي للانفعالات، بحيث تفقد جدّتها وحدّتها وحيويتها إذا لم يسجّلْها الشاعر لحظةَ اكتساحِها لأفكاره ومشاعره .

ويؤكّد الفيلسوف الإنجليزي المعاصر روبين جورج كولنغوود على أن تذوُّق الشّعر وفَهْمَه شرطان أساسيان لنموّ الإنسان الناضج، الذي يستطيع أن يستخدم عقله في استيعاب الظروف المحيطة به، وفي فَهْم البشر الذين يعيش وسطهم؛ فالشّعرُ ليس مجرد هروب وتسلية، بل وسيلةٌ لمحافظة الإنسان على توازنه الانفعالي والفكري . وليس هناك شكٌّ في أن الإنسان الذي يقرأ الشّعر خير من ذلك الذي لا يُعيره التفاتًا . فالأول يمتاز بسعة الأفق ورحابة الصدر وبُعْد النظر وعُمْق البصيرة، أمّا الثاني فيكتفي من الحياة بمظاهرها المادية . فالفنُّ والأدب يُنَمّيانِ القدرة العقلية عند القارئ؛ لأن تجربة الأديب والفنان، سواءً على مستوى الفكر أو الإحساس، تنتقل بكل أبعادها إلى المتلقّي . ويتخذ كولنغوود من المسرحية الشّعرية « روميو وجولييت » لشكسبير نموذجًا للدّور الذي يلعبه الإدراك العقلاني الواعي في تشكيل العمل الفني . فبرغم أن مسرحية « روميو وجولييت » مسرحيةٌ رومانسية من الطّراز الأول، وكثيرٌ من الناس يربطون بين الشطحات الرومانسية والجنون الشّعري، فإن كولنغوود يؤكّد أن السبب في اختيار شكسبير لهذا المضمون لم يكن التجاوبَ الرومانسيَّ والعِشق الملتهب بين البطل والبطلة ـ مهما كانت شِدّتُهما ـ بل كان السببُ الأساسيُّ هو اتصالَ حبهما في نسيج واحد بموقف اجتماعي وسياسي متشابِك ومعقّد، واصطدام هذا الحب اصطداماً مروّعاً بهذا الموقف المتحجّر الصُّلب .

ولم يكن الانفعالُ الذي جرَّبه شكسبير، وعبَّر عنه في المسرحية صادراً عن شهوة جنسية، أو رغبة محموم، أو هذيان شاعر، أو ذهول فنان، وإنما كان انفعالاً صادراً عن إدراكه العقليِّ والفكريِّ لما يمكن أن يحدث، عندما تصطدم العواطف والانفعالات على هذا النحو بالأحوال الاجتماعية والسياسية السائدة . وبالمثل تخيَّل شكسبير الملكَ لير ـ كما نتخيَّله نحن ـ لا باعتباره رجلاً عجوزاً يُقاسي من البرد والجوع والتشرُّد، بل تخيَّله أبًا يقاسي من هذه الأشياء التي نتجت عن سلوك بناته وجُحودهن . وبغير فكرة العائلة، وإدراكها عن طريق العقل الواعي المفكِّر، بوصفها أساسًا لأخلاقيات المجتمع ـ ما خرجت مسرحيةُ « الملك لير » إلى عالم الوجود، فالانفعالات التي عبرت عنها هذه المسرحيةُ نتجت عن موقف مركَّب له أكثر من بُعد واحد، وهذا الموقفُ ما كان ليوجدَ ويُحدِثَ هذه الانفعالات إلا في حالة إدراكه عن طريق العقل المفكِّر الواعي، وهو الشيء الذي لا يمكن أن يملكه الشخص المختلُ عقليًا بأية حال من الأحوال .

وعندما يحوِّل الأديب التجربةَ الإنسانية إلى عمل فنيّ ـ فإنه لا يَعزل عنه الجوانب الفكرية، ويُبقي على الجوانب الانفعالية الجامحة كي يعبِّر عنها وحدها، ولكن ما يقوم به الأديب هو مَزْجُ الفكر ذاته بالانفعال، أي أنه يفكِّر بطريقة معينة، ثم يعبِّر بعد ذلك عن كيفية الشعور عندما يفكِّر على هذه الصورة . ولقد قام دانتي مثلاً بمزج فلسفة توماس الأكويني بانفعالاته في إحدى قصائده، بحيث عبَّر عن كيفية الشعور بالحياة في عالم زاخر بالأفكار المشتتة، وأوضاع الحياة والفكر العتيقة المهلهَلة، التي تؤدي إلى تشتُّت النشاط الفكريِّ ذاته، بحيث لا يظهر إلا في صورة لمحات فكرية،

اختفت منها كل الروابط المنطقية، وهو ما جعل طابَعَ انفعال الفكرة السائدة هو الإحساسُ بهذا التشتُّت . وقد تكرَّر التعبير عن هذه الفكرة في قصائده كما نجد في قصيدة « المرآة » . وبعد سبعة قرون من دانتي يأتي ت. س. إليوت كي يُبدِع قصيدة « الأرض الخراب » ويحدِّد فيها موقفه من تدهور الحضارة الحديثة، التي نهضت على الكثير من المظاهر الخارجية الزائفة، في حين أن باطِنَها يزخر بتصدُّع الأوضاع الاجتماعية، وتبلُّد ينابيع الانفعال بالحياة والجمال .

لكن هذا لا يعني غيابَ عنصر الإلهام من مثل هذه الأعمال الأدبية القائِمة على الوعي الحادِّ بظروف العصر . فالمفروض في الأديب أن يتجنَّب فرض وعيه الحاد فرضاً متعسِّفاً على كل جزئيات العمل الأدبي، وإلا أحاله إلى مركَّب مصطنع خالٍ من التدفُّق التلقائي للحياة العضوية . ولذلك فإن حِدَّةَ الوعي لدى الأديب لا بد أن تتراوح طبقاً لمتطلَّبات الخَلق الفني؛ لأنها إذا سارت على وتيرة واحدة فسوف تقضي على طاقة الإبداع التلقائي المُرتبِط بالإلهام . وعلى الأديب أن يخفِّف من حدة وعيه إذا وجد العمل الفنيَّ يَشق طريقه طبقاً لنموِّه العضوي، ولكن عليه في الوقت نفسه ألاَّ يستسلمَ تماماً لشطحات إلهامه، وأن يَزيدَ من حِدَّة وعيه حتى تصل إلى أعلى درجاتها، إذا وجد أن العمل الفنيَّ قد ضلَّ طريقه الطبيعي، أو دخل طريقاً مسدوداً .

ويقول إليوت: إن الشاعر المتمكِّن هو الذي يتحكَّم في درجة وعيه، بأن يَفرِض فكره وعقله في اللحظة المناسبة، ثم يضعهما جانباً إذا لم يكن في

حاجة إليهما، ولكن ليس الاستغناءُ المؤقَّت عن حِدَّة الوعي معناه بلوغ مرحلة الهذيان أو الذهول أو الهَلْوَسة أو الجنون، كما يَظُنُّ أفلاطون أو ماكس نوردو . وفي هذا يقول إ. أ. ريتشاردز في كتابه « مبادئ النقد الأدبي » إن الشّعر يوصِّل لنا تجاربَ دون مشقة في تعلُّمها أو بلوغها، بل إنه يجعل في مقدور الكثيرين أن يَصِلوا إلى حالات شعورية، كانت ستظل مقصورةً على القليلين دون هذا الفن أو الفنون الأخرى عامة؛ أي أن الأدب عامة والشّعر خاصة يُساعِدان المتلقّي على الاستمتاع بعملية الإلهام التي مرَّ بها الأديب أو الشاعر قبله .

وما يَنطبق على الأدب يَنطبق على كل الفنون الأخرى، التي يعتبرها ريتشاردز، وسيلةً تمكِّن الفنانين أنفسَهم من أن يعيشوا تجارب فكرية وذهنية، ماكانوا يستطيعون أن يمرّوا بها بدون فنونهم؛ فدراسة الفنون وممارستُها، تُضفي على الفنان قوة هائلة، وتحميه من تشتيت طاقاته . وتلك أعظم خطر يتهدَّده، وذلك عن طريق ما تتطلَّبه الممارسة من تركيز وتجميع لقواه، يَصعُب عليه أن يحقِّقهما في حياته العادية . فالفنُّ هو وسيلة البشر للاستمرار المتنامي للمجهود الخلاّق نحو فَهْمِ الحياة والكون بوعي مُتصاعِد في الحِدَّة والعمق والشمول .

وفي هذا الصَّدد يقول الشاعر الإنجليزي المعاصر ستيفن سبندر: إن الذاكرةَ هي جِذرُ العبقرية المبدِعة؛ فهي تمكِّن الشاعر من أن يَصل لحظة الإدراك المباشِرِ التي تُسمَّى الإلهامَ باللحظاتِ الماضية التي حملت إليه انطباعاتٍ مماثلة، وهذا الوَصْلُ للانطباع الراهن بالانطباعات الماضية يمكِّن

الشاعرَ في لحظة الإلهام من أن يحقّق تأليفاً عبر الزمن، قِوامُه أنغامٌ إن هي إلا انطباعاتٌ متماثِلة، تلقّاها الشاعر في أوقات متباينة، و وصل بينها في شكل يحتويها جميعاً، فتبدو كلُّها لحظية ومعاصرة ومتجددة دوماً .

لكن بمجرد الانتهاء من القصيدة تُصبح مِلكاً لكل من يقرؤها ويتفاعل معها . فالشّعر ـ كما يقول كولنغوود ـ يجب أن يتنبأ لا بكشفه عن الغيب ولكن بإبلاغ القُراء أسرارَ قلوبهم، بغير مراعاة لشعورهم بالكدر، ولكن ما يُفصح عنه ليس أسرارَ الفنان الخاصّة؛ ذلك أنه باعتباره لسانَ حال الجماعة فإنه يُفصِح عن أسرار هذه الجماعة، والسبب الذي جعلها في حاجة إليه هو عدمُ إدراكها إدراكاً كاملاً مكنوناتِ صدرها، فهي لا تملك في الغالب لحظة الإدراك المباشِر التي تُسمّى بالإلهام، وهي عندما تَفشل في هذه المعرفة فإنها تَضلُّ الطريق تماماً . والشاعر لا يَصِفُ الدواء ولكنه يقدّمه فعلاً، فالعلاج هو القصيدةُ ذاتها، والشّعر هو الدواءُ لأبشع مرض يُصيب الروح: أي فساد الوعي .

وعلى الرغم من كل هذه التأكيدات، فإن هناك من لا يزال يُصِرُّ على اتهام الأدباء والفنانين في عصرنا هذا بأنهم مرضى نفسانيون بدرجات متفاوتة، قد تَصِل بهم إلى حد الجنون، فمثلاً نجد عالِمَ النفس الكبير كارل جوستاف يونغ يتهم الفنّانين المحدثين وخاصة رُوّادَ التجديد والإغراب من سيرياليين، وعبثيين وعدميين وتعبيريين بأن أعمالَهم تُشبِه كثيراً أعمال المرضى النفسانيين . ويوضّح يونغ أن الذي يَفصِل المريض عن الفنان هو فرق في الدرجة، بمعنى أن للفنان استعداداً للمرض النفسي لأن أعماله

تَحوي كثيراً من أعراض العصابية أو الشيزوفرانيا . واعتمد في رأيه هذا على أن العقل الباطن في حالة كلٍّ من المريض والفنان على درجة من القوة والحِدّة بحيث يؤثّر تأثيراً مباشراً وعنيفاً على الشعور .

لكن يجب ألاّ نأخذَ قول يونغ على عَواهِنه خاصة فيما يتصل بافتراضه أن الفنان حالة خاصة كالمريض تماماً، وأن العقل الباطن أو اللاشعور عند الفنان من القوة بحيث لا يَستطيع الشعورُ الوقوفَ أمامه والتحكُّمَ فيه . وحتى إذا افترضنا أن الفرق دقيقٌ بين المريض النفساني والفنان ـ فإن معرفة طبيعة التكوين النفسيّ لكلٍّ منهما من شأنها أن تمكننا من التفريق بينهما؛ وفي هذا يقول ستيفان لوباسكو في كتابه « العلم والفن التجريديّ » إن الجنون حالةٌ مِثالية، بمعنى أنها حالةٌ خالية من التناقض والصراع، وعلى هذا فإن المجنون عندما يكتب أو يصوِّر لوحة فإنه لا يدخل في عملية صراع من أجل الخلق والإبداع في لحظة من لحظات الحَدْس والإلهام . وربما كان هذا هو السَّبَبَ في أن أعمال المريض بالشيزوفرانيا أو الشخصية المنقسمة على ذاتها خاليةٌ من البناء والتناسق، وبالتالي خاليةٌ من المعنى الذي لا يوجَد إلا بفعل إرادي مقصود . والفعل الإرادي المقصود لا يمكن أن يَنبع إلا من إنسان على درجة كبيرة من الشعور والوعي، بحيث يستبعد من العناصر ما لا حاجة لعمله به .

ولهذا إذا كُنّا نعتبر أن الفنان حالةٌ خاصة إلا أننا لا يمكن أن نُشبِّهه بمريض العصابية أو الشيزوفرانيا، فهو إذا كان حالةً غير طبيعية وغير عادية فإنه في الوقت نفسه حالةٌ غير مرضية . ورأي عالِم النفس موريس برادين في ذلك واضح تماماً، فهو يقول: يجب أن نفرِّق بين لاشعور عادي يكمن

خلف الأفعال العادية، ولا شعور نادرٍ غير عادي دون أن يكون مرضيًا أو غير طبيعي . ذلك اللاشعور الذي لا نجده إلا عند قليل من الناس، ويوجد تحت شكل الحَدْس والإلهام . إن العبقرية قد تَنحرف إلى الجنون، ولكن هذا لا يعني أنها انحراف في ذاتها . إن هذا اللاشعور يتميَّز أيضاً، كاللاشعور الطبيعي، بالأوتوماتيَّة، على الرغم من أنه لاشعور غير عادي، وهذا يعني أن الفنان عند برادين إنسانٌ طبيعيٌ وإن كان يتميَّز بغزارة في لاشعوره، غزارةٍ لا توجد عند الإنسان العاديِّ الطبيعيِّ .

كما يجب التنبيهُ إلى خطأ يقع فيه علماءُ النفس كثيراً، وهو الخلط بين تفرُّد عمل المجنون وأصالة عمل الفنان، التي لا تخضع لتحليلات علم النفس، بقدر ما تنتمي إلى علم الجمال ومجال النقد الفنيِّ . فقد يُعاني الفنان من بعض ظواهر مرضٍ نفسيٍّ معين، ولكن هذا لا يعني أن العمل الفنيَّ مرضيٌّ في حد ذاته . كذلك فإن القصيدة ـ مثلاً ـ التي يكتبها مريض نفساني لا تحوي إلا عناصر ذاتية بحتة غير متعارَف عليها لدى القُراء . ولعل هذا اللُّبس كان نتيجةً مباشِرة لخصائص الفن الحديث الذي يبدو للكثيرين غيرَ خاضع لأية قاعدة، تماماً كأعمال المرضى النفسانيين، والذي يحتِّم الأصالةَ ؛ أي الشيء الجديد غير التقليديِّ الذي أتى به الفنان المحدث دون أن يكون قد وُجِد من قبل . ومن هنا كانت التفرقةُ صعبةً في بعض الأحيان بين العمل الناتج عن نفسية مريض والعمل الإراديِّ النابع من شعور ولا شعور الفنان الأصيل، خاصة إذا كان من يقوم بالتفرقة علماءُ النفس غيرُ المتمرِّسين بالنقد الفنِّيِّ وعلم الجمال .

إن عناصر قصيدة أو قصةَ مريض نفسانيٍّ ليست في الحقيقة سوى

عناصرَ مفكَّكةٍ لا رابط بينها ولا معنى لها كليةً؛ فالذي كتبها إنسان غير كفء لربط خبراته الماضية بنشاطه الحاضر لخلق شيء في المستقبل يتصوّره هو . إنها نوعٌ من التداعي يستخدمه المحلِّل النفسيُّ حتى يستطيعَ المريض أن يتمثَّل محتويات لا شعوره، لذلك فهي لا تُثير الاهتمام ولا قيمة لها إلا تحت مِجْهر المحلِّل النفسيِّ . أمّا عمل الفنان فَسِمَتُه الأساسية أن عناصره مركَّبة: كل فوق الآخر في اتساق وتَناغُم، يستحيل معهما استبعادُ أحد هذه العناصر دون أن يؤثِّر ذلك في قيمة العمل ومعناه الكلي الكامل . وتركيب هذه العناصر يَخضع لقانون خاص بالفنان، جديد على تاريخ الفن، تخضع له كلُّ أعمال الفنان، ويُصبح سمةً مشتركة تجدها في كل أعماله .

إن الصَّرخاتِ التي نسمعها في مسرحيّات العبث وقصائد العدم والضياع وروايات التمزُّق والانهيار ــ ليست صرخاتٍ هيستيرية، إنها تحذِّرنا وتُنذرنا بالهاوية المتربِّصة بنا إذا سرنا بهذه السرعة المجنونة على ألغام الصراعات والحروب في الدُّوّامات التي لا مَخْرَجَ منها . فإذا كانت هذه الأعمالُ الأدبية والفنية توحي بالمرض العصبيِّ والجنون نفسه ــ فهي لا تَنبع من مرضى، بل هم رُوّادٌ حَباهم الله الموهبة والحِسَّ، والإحساس المرهف، والبصيرة الثاقبة، والفكر العميق الشامل، ولذلك فهم يُجسِّدون لنا تلك الهاوية التي فتحت فاها لابتلاعنا، حتى نرى مواقع أقدامنا، ونَسلُكَ سواء السبيل . إنهم أصحابُ الإلهام الذي يرتفع بعقولهم درجاتٍ فوق العقول التقليدية، التي تفخر بدورها بأنها ترتفع درجات فوق عقول المرضى النفسانيين والمجانين .

فالأديبُ العظيم مُكتشِف رائد في عالم الجمال والوجدان والفكر؛ لأنه يرى الأشياء والمواقف والبشر والأحاسيس والأفكار من زاويةٍ جديدة تماماً، تجعلها تبدو وكأن الأنظار تقع عليها لأول مرة، ولذلك فنظرتُه أقرب إلى الإلهام والحَدْس منها إلى التحليل والتفسير المنطقيَّيْن، وأداتُه الأولى هي الخيال لا العقل . ويعتقد صلاح عبد الصبور في مقدمته لكتابه « قراءة جديدة لشِعرنا القديم » أن نظريةَ الوحي والإلهام من أهمِّ النظريات في تاريخ الشِّعر، والوَحْيُ معناه الكشف الباطني عن حقائقَ لا تبدو ظاهِرةً لعيان البصر أو عيان العقل، فهو عملٌ من أعمال البصيرة الثاقبة التي تستطيع أن تثبت فوق أسوار الظاهر، لتلتقي بعالم الموجودات لقاءً حميماً حادَّ الرؤية .

وقد فطن أفلاطون نفسُه إلى نظرية الإلهام، حين قال في « محاورة أيون » : « إن الملهمات هي اللاتي يُلهِمن الشعراء من منبع متعالٍ عنّا نحن البشر .» ومن اللافت للنظر أن الشعر العربيَّ القديم نشأ في حضن نظرية استمداد الإلهام من مَنْبَع متعالٍ عن البشر . فَقَرَن الشعراء أنفسهم بالجن، واعتقد كلٌّ منهم أن له من أفراد الجن قريناً هو الذي يُلقي الشِّعرَ على لسانه . وتلك نظرةٌ واقعية صادقة؛ إذ كيف يستطيع الشاعر تفسيرَ هذه الحال الغريبة التي يجد نفسه فيها في عالم من الألفاظ والصور لم يتأهَّب له، ويجد أن هذه الأقوالَ التي يجيش بها صدرُه تضغط على نفسه وفكره، كأنها تطلب أن تخرج إلى عالم الفضاء البعيد . ومن أبيات امرئ القيس، أقدمِ الشعراء الكبار، بيتٌ يكشف حدود هذه العَلاقةِ بين الشاعر والقوى المتعالية على البشر، يقول فيه:

تُخيِّرني الجنُّ أشعارَها   فما شئتُ من شعرهِنّ اصطفيتُ

فالجن في نظره إناثٌ مُلْهِمات، وعند الشاعر « الأعشى » تقوم الجن بالسِّفارة بينه و بين حبيبته .

ويرى صلاح عبد الصبور أن من سوء حظّ الشّعر العربيّ أن نظرية الإلهام لم تكدْ تنبت في الوجدان العربيّ حتى زاحمتها نظريةٌ أخرى هي نظرية الصَّنعة الشّعرية، وأصبح الشّعر صنعةً كمعظم الصنائع يحتاج إلى دُرْبة ومِران ومعاودة نظر . هذه النظريةُ التي فتح باب صياغتها الشاعرُ الأموي عَدِيٌّ بن الرِّقاع في هذه الأبيات، التي استوقفت قُدامى النُّقاد العرب:

وقصيدةٍ قد بِتُّ أجمعُ شملَها   حتى أقوِّمَ ميلَها وسِنادَها

نظرَ المثقِّفِ في كعوب قناتِه   كيما يُقيم ثقافُه مُنْآدَها

فهو يُكاشِفنا أنه يجمع شَتَاتَ أبيات القصيدة بيتًا إلى بيت، ثم يعيدُ النظر فيها محاوِلاً إقامةَ اعوجاجها، كما يفعل صانع الرِّماح حين يُشذِّب أطراف قناة الرمح مرة بعد مرة، فإذا استوت أطلقها. ومن الغريب أن نظرية عَدِيّ بن الرِّقاع هي الأخرى نظرةٌ صادقة ، فالشاعر لا يُكاشِف الناس بأول ما يَجيش به فؤاده، بل هو يلجأ إلى خبرته، وإلى معرفته السابقة بأوجُهِ تحسين القول، وتستيقظ فيه مَلَكَةٌ نقدية غذَّتها بدائع تراثه الشّعري، وحددت أصولها، فهو يُعيد عندئذ مقارنةَ قصيدته بتراثه أو تراث أمته ولغته الشعريَّيْن .

ويؤكّد صلاح عبد الصبور على أن للتُّراث الشّعريّ سيطرةً لا يكاد يُفلِت منها إلا الشاعر العظيم، ومن السهل أن نتبيَّن في شعرنا العربيّ لونين من الأداء الشّعريّ: لون تتميز فيه التجربة الشخصية، ويتميز فيه الشاعر بشعره المبتكر، فقد هضم التراث و وعاه، وتَغلغ ـ هذا التراثُ في نفسه بحيث أصبح جُزءًا عضويًا من تكوينه، واستطاع بعد ذلك أن يصل إلى أسلوبه الخاص، فهو الذي يقوم بنقد شِعره نقدًا ذاتيًا قبل أنْ يَخرج به إلى الناس . ولون آخر تتولّد فيه الأبياتُ من أبيات سابقة، والمعاني من معانٍ طرقها شعراء غيره، والصُّور من صور أنتجتها عبقرياتُ من سبقوه . فهو شاعر استعبده التراث، واستنزف احتذاءُ النماذج التي سبقته ملكتَه الإبداعية ؛ فهو إذا أحبَّ ـ مثلاً ـ فإنه لا يَستخرِج من تجربته الذاتية موقفًا جديدًا يُضيف إلى مواقف من سبقوه، بل يَعمِد إلى ما قاله قيس ليلى أو قيس لبنى أو جميل أو غيرهم فيعيد صياغته وتركيبه . فإذا وصف الليل ذكر امرأ القيس، وإذا شرب الخمر ذكر أبا نواس وعصابته . وكل ما يفعله هو أن يقدّم بضعة تنويعات جديدة على موضوع قديم .

ويقسّم صلاح عبد الصبور شعراءَ العربية إلى شعراءَ يمتلكون التراث، وشعراءَ يمتلكهم التراث . وقد خلط شعرنا العربيُّ القديم بين هذين الأسلوبين الشعريَّيْن، بل لقد اهتمَّ النُّقاد القدماء باحتذاء التراث، وعدّوه أرفعَ الأساليب الأدبية والشعرية، ونَسُوا أنه يتحتّم على الشّعر أن يقدّم رؤية جديدة للإنسان والحياة، حتى يُحِسَّ قارئه أنه ينبع من مصدر الإلهام الذي ترفده ثقافة الشاعر، وأنه يستعيد التراث ويمتلكه، ولا يدع له الفرصة كي يبسطَ عليه طغيانه . فالإلهامُ هو سلاح الشاعر المتمكّن للسيطرة على

التراث، و وضعه في خدمة إبداعه الجديد بمعنى الكلمة .

كل هذا وغيره يؤكّد لنا أن الإلهامَ قضيةٌ شغلت الفنانين والأدباء على مَرِّ العصور والبقاع، كما شاركهم فيها الفلاسفةُ وعلماء النفس من أمثال سقراط، وأفلاطون، وأرسطو، وأفلوطين، وديكارت، وكانط، وهيجل، وشوبنهاور، ونيتشه، وبرغسون، وكروتشي، وديوي، وفرويد، وأدلر، ويونغ، وريبو، ودي لاكروا، وشارل بودوان، وألفريد بينيه وغيرهم . أمّا الفنانون والنُّقاد الفنيون الذي عُنوا بقضية الإلهام سواء من خلال ممارستهم لها، أو من خلال ملاحظاتهم لغيرهم، فلعلّ من أهمهم وردزورث، وكولردج، وشيللي، وكيتس، وإدغار ألان پو، وبول ڤاليري، وجان كوكتو، وكبلنغ، وجون درايدن، وهنري مور، وماكس إرنست، وغيرَهم .

ويجب أن نسجِّل على أفلاطون مسئوليتَهُ إلى حدٍّ كبير عن انتشار هذا الرأي بين الفلاسفة وعلماء النفس والجمال والنقاد الفنيين، الذين رأوا في الفنان شخصاً موهوباً، وكائناً غير عاديٍّ، اختصته الآلهةُ بنعمة الوحي أو الإلهام . ثم جاءت الأفلاطونية الجديدة، فعَمِلَت على توطيد دعائم تلك النظرة الصوفية إلى الفنِّ، التي ترى في الإبداع الفنيِّ طابَعَ السحر والسر والإعجاز، وأن الأعمال الفنية ثمرةٌ لملكةٍ سحرية لا نظير لها عند عامة الناس .

ولم يَلبثْ أتباعُ المدرسة الرومانسية أن قدّموا الشاعر أو الأديب بصورة الرجل المُلْهَم، الذي يتمتع بعاطفة مشبوبة، وحِسٍّ مُرهَف، وحَدْس لمّاح، وبصيرة ثاقبة، وقدرة هائلة على الابتكار . وكثيراً ما استمرأ الفنانون الظهور

بمظهر العباقرة، الذين يتمتعون بمزاج خاص لا يتفق مع أمزجة غيرهم من عامة الناس، الذين لا يُدركون معنى الإلهام المفاجئ والوحي الذي يأتيهم من حيث لا يعلمون . فمثلاً يقول الشاعرُ الفرنسيُّ لامارتين: « إنني لا أفكّر على الإطلاق، وإنما أفكاري هي التي تفكّر لي .» في حين يقول شاتوبريان: « إنني أستلقي على سريري، وأغمض عيني تماماً، ولا أقوم بأيِّ مجهود، بل أدَع الانطباعاتِ تَرِدُ تباعاً على شاشة عقلي، دون أن أتدخّل في مجراها على الإطلاق، وعلى هذا النحو أنظر إلى ذاتي فأرى الأشياء وهي تتكوّن في باطني كالحلم، أو قُلْ إنه العقل الباطن .» كذلك قيل عن الأديب الألماني غيته إنه كتب روايته « آلام ڤرتر » دون أن يقوم بأيِّ جهد شعوري سوى جهد الإنصات إلى هواجسه الداخلية! ومن المعروف أيضاً أن الشاعرَ الإنجليزيَّ كولردج كتب قصيدة « قوبلا خان » كما هبطت عليه في أثناء نومه كما لو كان مسحوراً وليس مجرد حالم! أيْ أن الإلهامَ الذي يأتي على غير ميعاد لِيَهْبِطَ على الفنان أصبح شرطاً ضرورياً لكل فنٍّ عظيم، لدرجة أن غيته يقول:

« إن كلَّ أثر نتيجةُ فن رفيع، وكلَّ نظرة نفاذة ذات دلالة، بل كل فكرة خصبة تنطوي على جِدَّة وثراء . هذه كلُّها لا بد أن تَخرج بالضرورة من إسار كل سيطرة بشرية، كما لا بد لها أن تَعْلُوَ على شتى القوى الدنيوية . فالفنان أسيرٌ لشيطان يتملّكه تماماً في لحظات غريبة حتى لو ظنّ أنه حُرٌّ مستقل يملك زمام نفسه فعلاً! أي أن الفنانَ مجرد أداة في يد قوة عليا، أو هو مُتَلَقٍّ مثالي لاستقبال شتى التأثيرات الإلهية .»

أيْ أن الفنانَ ــ في نظر غيته ــ يقوم بدور الوسيط في التنويم المغناطيسي

بين هذه القوة العليا وبين المتلقّي . وهي نفسُ الفكرة التي عبَّر عنها الفيلسوف الألماني نيتشه حين قال في كتاب « هذا هو الإنسان »:

« حين يَهبِط الإلهامُ المفاجئ على الإنسان فإنه يُصبِح مجرد واسطة أو أداة أو لسان حال لقوة عليا فائقة للطبيعة . وهو ما يذكِّرنا بفكرة الوحي، بمعنى أن شيئًا عميقًا، جنونيًا، تشنُّجيًا، مثيرًا، لا يَلبث أن يُصبح فجأة مسموعًا ومرئيًا بدقة خارقة للطبيعة . وهكذا يسمع الإنسان دون أن يبحث، ويأخذ دون أن يبحث أو يتساءل عن المانح . فالفكرة تتألَّق في ذهنه مثل البرق الخاطف، بلا أيِّ تردُّد أو حتى فرصة للاختيار . وحينما تغمر الإنسانَ نشوةُ الوجد يستبدُّ به التوتر العنيف، الذي لا بد أن يَخرج منه في النهاية على شكل فيضان من الدُّموع، لكنه يَشعر بأنه قد فقد كل سيطرة على نفسه وهو يَستسلم تمامًا لقُشَعْريرةٍ حادَّة تَسري في عروقه من أخمص قدمه إلى أمِّ رأسه . وكل هذا يَحدث في غيبة تامة عن الإرادة، وكأنه في حالة انفجار رهيب أو هجوم كاسح للحرية، والقوة، والألوهية .»

ومع ذلك فإن تاريخ الفن يؤكِّد لنا أن كثيرًا من الأعمال الأدبية والفنية الممتازة قد تحقَّقت على أيدي أدباءَ وفنانين متَّزنين هادئين، لم يَزعموا لأنفسهم يومًا أنهم قد وقعوا تحت تأثير شياطين مُلهِمة أو قوى غيبية خارقة . ذلك أن الإبداعَ الفنيَّ كثيرًا ما يأتي مشروطًا بعوامل حضارية متشابكة ومتعدِّدة ومعقَّدة، تَشيع في البيئة الاجتماعية والفنية المحيطة بالفنان . ومع تحليل التأثيرات الحضارية والاجتماعية التي عاناها الفنان، فإن إنتاجَه عندئذٍ لن يبدوَ لنا سرًّا مُستغلِقًا لا سبيل إلى فهمه ؛ فالتَّذوُّقُ الفنِّيُّ

الحقيقيُّ لا بد أن ينهضَ على قدر، ولو محدود، من الفهم والاستيعاب، فالفنانُ لا يُبدِع من عدم، وأصالته في جميع الحالات أصالة نسبية لا تنحصر في ابتكار أفكار جديدة كل الجِدَّة، بقدر ما تَنحصر في التأليف بين أفكار قديمة . وسواء أ كان حظ الفنان من التجديد عظيماً أم ضئيلاً ـ فإن إنتاجَهُ لا بد أن يندمج في صميم التراث الحضاريِّ للمجتمع، وبذلك يمهِّد السبيل لظهور اتجاهات أدبية وحركات فنية أخرى تجيء مُشابِهة له، أو قريبة منه، أو معارضة له، أو متفرِّعة عنه .

ولكن هذا لا يعني أن في الإمكان تفسيرَ العمل الفنيِّ تفسيراً جامعًا مانِعًا شاملاً، إذ يقول الناقدُ الفرنسيُّ رولان بارت في كتابه « النقد والحقيقة »:

« مهما ذهب النَّقد في تفسير العمل الفنيِّ، فإنه يحتفظ دائماً بسِرٍّ كامِن غامِض في أعماقه، وأحيانًا تؤدي محاولة الكشف عن هذا السر إلى تجريد العمل الفنيِّ من إمكانية إضافات جديدة .»

ولذلك ستظلُّ فكرةُ الإلهام كامنةً فيه، وبالتالي قادرةً على مواكَبة تاريخ الأدب الإنسانيِّ، مهما واجهت من محاولات لدحضها تماماً أو لتصويرها على أنها شطحات جنونية .

الفصل الثالث

الارتياح الكوميدي

نادى الاتجاهُ الكلاسيكيُّ في الأدب بعدم المزج بين التراجيديا والكوميديا؛ لأن هذا المزجَ من شأنه أن يُفسِد أثر كل منهما على حِدة. وهو الاتجاهُ الذي أكّده أرسطو في كتابه «فن الشّعر»، وكان يَبرز كلما برزت الاتجاهاتُ الكلاسيكية على سطح الأدب الإنسانيّ. لكن الأدباء الذين رفضوا إحالةَ أعمالهم إلى مجردِ تطبيقاتٍ للمبادئ الكلاسيكية ـ وجدوا في هذه الظاهِرة فصلاً تعسُّفيًا بين شكلين من الأشكال الدرامية، يمكن أن يُفيد أحدُهما الآخر ويُثريه؛ فالحياة الإنسانية، بمتناقضاتها وألغازها اللانهائية أشملُ وأضخم من أن تُصنَّف بهذا التقنين التعسُّفي. والأديب الذي يُحاوِل استيعاب معنى الحياة وأبعادها المتعدّدة في أعماله، عليه أن يرفض أيَّ تصنيف مُسْبَق، يفرض نفسه على مَلَكة الإبداع والانطلاق التلقائي عنده.

من هنا جاء ما يُسمَّى بالارتياح الكوميديّ، وهو حَلْقة أو موقف أو فاصِل كوميديّ مرح في مسرحية جادة أو مأسوية. وكان الهدفُ الواضح من هذا العنصر إتاحةَ الفرصة للمتفرج، كي تسترخيَ أعصابُهُ المشدودة نتيجةً للتوتر النابع من تَتابُع الأحداث التراجيدية، وكي يستطيعَ استيعاب المواقف التراجيدية التالية بعد تجديد طاقته النفسية، من خلال الارتياح والاسترخاء العصبيّ؛ لأنه إذا استمرّت الأحداث بنفس الإيقاع التراجيديّ

الرهيب فربما أجهدت أعصابَ المتفرج، وخاصة المتفرجَ الذي لم يتمرّس على مشاهدة مختلف أنواع التراجيديا .

وينقسم الارتياحُ الكوميديّ إلى نوعين رئيسيين: الأول – نوع عضويّ يَنبع من نسيج المسرحية ويَصُب فيه، ويدفع الحدث إلى الأمام ويطوّره، ويَكشف عن جوانبَ جديدةٍ لم نكن نراها في الشخصيات، بل ربما وضع فيه المؤلف فلسفته التي كتب من أجلها مسرحيته أساسًا، فعلى الرغم من أن المسرحية قد تُعَدُّ تراجيديا حادة عنيفة – فإن فصلَ أو فصول الارتياح الكوميدي فيها يمكن أن تَكونَ من المَشاهِد الرئيسية فيها، بحيث يمكن أن تَفقد الكثير أو ينهار بناؤها إذا حذفت منها . وكان شكسبير يعتمد على شخصيات المهرّجين والخدم والأصدقاء وعامة الناس في إبراز عنصر الارتياح الكوميديّ في مسرحياته، وهو عنصرٌ أثار كثيرًا من الجدل بين نقاد شكسبير، الذين انقسموا إلى مؤيِّد ومُعارِض على مَرّ العصور، ومع ذلك ظل الارتياح الكوميديُّ في مآسي شكسبير من أبرز الملامح المميزة لمسرحه . فمثلاً لا يمكن حذفُ عنصر الارتياح الكوميديّ الذي يتجسّد في شخصيات عامة الناس في مسرحية « يوليوس قيصر »، أو في شخصيات الخدم وميركوشيو صديق روميو في « روميو و جولييت » .

والنوع الثاني من الارتياح الكوميديّ يتهمه النُّقاد بأنه غير عضويّ؛ لأنه لا يؤثّر في مسار الأحداث وتطوير الشخصيات، بل يظهر لِيُحدِث أثرًا كوميديًا مؤقتًا في نفس الجمهور، ثم ينتهي تمامًا باختفائه من تيار الأحداث . فمثلاً يظهر خادم أو رجل ريفي ساذج أو عجوز لا يَعي شيئًا، يُثير ضَحِكاتِ الجمهور بتصرُّفاته البعيدة عن المنطق، ثم يختفي وكأنه لم يكن . ويُحاوِل بعض النُّقاد تطبيقَ هذا المفهوم على بعض مسرحيات

شكسبير، مثل شخصية المهرِّج في « عُطَيل »، وحَفَّار القبور في « هاملت »، والفلاح الذي يُحْضِر الأفعى السامة في « أنتوني وكليوباترة »، والبوّاب أو الحارس في « ماكبث » . وقد نَختلِف أو نتفق مع هذه التحليلات النقدية؛ لأننا لا يمكن أن نأخذها على عِلاتها وخاصة في حالة شكسبير، ولكن الشيء المؤكَّد أن عنصر الارتياح الكوميديّ في هذه المسرحيات قد مهَّد ذِهن المتفرج وأعصابَهُ لاستيعاب قمة الأحداث التراجيدية، التي ستنتهي بعدها المسرحية، وبالتالي يمكننا القولُ بأنه إذا لم تكن هذه المَشاهِد عضويةً على المستوى الدراميِّ للبناء، فهي عضويةٌ على المستوى النفسيِّ للمتفرج .

ولا شك في أننا نرفض عنصرَ الارتياح الكوميديِّ إذا كان مُقْحَمًا تمامًا على البناء الدراميِّ الجادِّ للمسرحية، فأحيانًا يُدخِله الكاتبُ المسرحي كنوع من تلبية رغبة الجمهور في مُشاهَدة مفارقة كوميدية مضحكة تكون سائدة في تلك الفترة، وهي مفارقةٌ ليست لها أدنى عَلاقة بمضمون المسرحية ومعناها، وبالتالي فإنها تُفْسِد الأثر الكليَّ للمسرحية، ومن ثَمَّ تتحوَّل إلى جسم غريب دخيل عليها . ولذلك فإن المعيار النقديَّ الذي يمكن أن نقيس به القيمة الدرامية لعنصر الارتياح الكوميديِّ هو المعيارُ الذي نطبِّقه على أي عنصر آخر من عناصر العمل الفنيِّ؛ أي مدى مساهمته الوظيفية في تطوير العمل الفني وبنائه المتكامل في النهاية .

ولكن بعض النقاد والمفكرين استمرأ الهجومَ على شكسبير في هذه النقطة بالذات؛ هاجمها ڤولتير في « هاملت »، كما هاجم كولردج مشهد الحارس في « ماكبث » واعتبره مُثيرًا للاشمئزاز، بل كان يظن أنه لم يكن من تأليف شكسبير، إنما هو مجرد خروج على النص من قِبَل الممثلين الذين يميلون إلى الارتجال، واستجداءِ ضحكاتِ الجمهور بأي ثمن، ويبدو أن هذا

الارتجالَ قد سُجِّل فيما بعد في النصّ الأصليّ . لكن الناقد دي كوينسي في مقالته « عن قَرْع البوّابة في ماكبث » أظهر قيمتَهُ الدرامية لأنه يعمِّق وَعْينا بما سبق من أحداث .

ويبدو أن هجومَ النُّقاد على هذه النوعية من المسرحيات يرجع إلى اعتقادهم بأن الشخصيةَ الكوميدية قد أُقْحِمت في قلب الأزمة التراجيدية، ومن ثَم فهي خارجةٌ عن حدود الحدث الرئيسي وطبيعته، وغير ذات موضوع بالنسبة للكارثة التي على وشك أن تَحيق بالكُل؛ أي أنها تَصْرِف نظر الجمهور عن الأحداث المأسوية الجارية على قَدَمٍ وساق، دون أية ضرورة درامية . ولكن نَسِيَ هؤلاء النُّقادُ أن وَعْيَ الجمهور بقمة الأحداث المأسوية المُقدِم عليها لا يَتلاشى بهذه البساطة، وخاصة أن عنصر الارتياح الكوميديّ يمنحه فرصةً لاسترخاء أعصابه، وبالتالي قدرةً أكبر على تأمُّل ما حدث، أو ما سوف يحدث، ولذلك فإنه يُعَدُّ جزءًا حيويًا من النسيج الدرامي ككل .

وبالإضافة إلى الكوميديا فإن هناك عناصرَ أخرى يمكن أنْ تسبِّب الارتياح للجمهور، منها: الإسرافُ في إثارة العاطفة والشجن، هذه الإثارة التي تُعَدُّ تنفيسًا عن المشاعر المشحونة والمكبوتة، كما يَحدث في مأساة « الملك لير » من خلال الحماقات الجريئة التي يرتكبها المهرِّج . كذلك يمكن أن تقومَ الموسيقى بهذا الارتياح مثلما يَحدث في « هاملت » عندما تُغني أوفيليا، وتُضيف أبعادًا جديدة إلى روح التهكُّم الدرامي . أو كما يَحدث في مسرحية « اغتصاب لوكريس » لتوماس هيوود معاصِر شكسبير، عندما تَتغنّى البطلة بضرورة إلقاء الهموم وراء الظهر والترحيب باليوم الجديد؛ فالليل قادِر على نَفْي الآلام بعيدًا عن الإنسان، وهي الأغنية التي تمهِّد لبزوغ الفجر على البطلة الجميلة الساحرة .

وقد قال الناقد فيلو باك في كتابه « الخيط الذهبيّ » عام ١٩٣١ إن الفِقرة الكوميديةَ لا تقوم في الحقيقة بدور الارتياح، لكنها تجسِّد من متناقضات الوجود عَبَثِيَّته الفاقدة لكل معنى، وتقوّي في الوقت نفسِه روح التهكُّم من ضَياع الإنسان في مواجهة مأساة الوجود؛ فالحارس في « ماكبث » يَستدعي أرواحًا أو أشباحًا خيالية عبر الممرّ المغطى بأزهار الربيع والموصِّل إلى شعلة الأبدية، هذا في اللحظات التي كان « ماكبث » ينكوي بنارها فعلاً . ويَصِف فيلو باك الابتسامة المُرَّةَ التي نُقابِل بها الفاصل الكوميديَّ بأنها تكشيرة رأس الموت سخريةً واستهزاء من مصير الإنسان الضائع . وربما جاء الارتياحُ نتيجةً لثقة المتفرج بأن ما يَحدث على مِنصة المسرح ليس واقعًا فعليًا؛ وإنما هو مجرد فنٌ يتلاعب بشعور الناس، وهذا ما يُطلق عليه النُّقاد اصطلاح « المسافة النفسية أو السِّيكولوجية »، التي تفصل بين المتلقِّي والعمل الفني، على أساس أن الأحداث والشخصيات والأحاسيس التي يجسِّدها العمل ليس لها عَلاقةٌ بالضرورات العملية والمُلِحّة للحياة اليومية . وهذه المسافةُ تتسع وتضيق من متلقٍّ لآخر، حسب ثقافته وبيئته ودرجة وعيه الإنسانيّ والفنيّ . وكلما اتسعت زادت درجةُ الارتياح عند المتلقِّي، لكنه قد يخسر أحاسيسَ ممتعةً كثيرة إذا زادت درجتها إلى الحدّ الذي تتقطَّع فيه كل الوشائج الحسية والشعورية بين العمل الفني والمتلقي .

وهناك من النُّقاد من يؤكِّد وجود التطهير الكوميديّ بنفس الدرجة التي يوجد بها التطهير التراجيديُّ، الذي نُمارِسه في حضور المأساة من خلال إثارة عطفنا على البطل، الذي يُشارِكنا في الضَّعف الإنساني، وإثارةِ خوفنا من مصيره الرهيب الذي لا يملك منه مفرًا . يقول الناقد جيلبرت مري: إنه إذا كان أرسطو قد نادى بنظرية التَّطهير التراجيديّ ـ فإن فرويد يُعَدُّ رائدًا

لنظرية التطهير الكوميديّ؛ لأنه يرى في النكتة طاقةً تطهيرية تحريرية، وليست مجرد شَحْن وإثارة . وهو يقصد بالنكتة الموقفَ الكوميديَّ على المنصة، ويتساءل: لماذا نضحك للنكتة؟ من الممكن تفسيرُ مضمون النكتة، ولكن تفسيرها لا يُضحك؛ فالمضمون الفكريُّ ليس جوهرها، إنما المهم هو أن « نرى » النكتة متجسِّدة أمامنا . وهذه التجربةُ أشبه بالصدمة، ولكن بينما تكون الصدمةُ عادة مزعجةً فإن هذه الصدمة تفتح في داخلنا بابًا ينطلق منه فجأة طوفانٌ من الارتياح والسعادة والحُبور . والناس في حاجة إلى هذا الطوفان المنطلق المريح نتيجةً لكبتهم الكثيرَ من أقوى رغباتهم؛ فالكوميديا تُلطِّف مخاوفنا وتُساعدنا على تجنُّب الجانب المأسوي المرعب في الحياة . فالموانع تزول مؤقتًا، والأفكار المكبوتة يُسمح لها بدخول الوعي، ونَستشعر قوة ولذّة تتمثّلان في الانشراح والبهجة . إن الكوميديا شكلٌ من أشكال الفرح القليلة التي يمكننا الحصولُ عليها عندما نشاء، ولذلك فإنها تُقدِّم لاستمرار البشرية خدمةً هائلة .

ومن الواضح أن الارتياح الكوميديَّ يُساعِد المتفرج على التحلُّل المؤقت من تعاطفه المستمرِّ المرهَق مع البطل التراجيديِّ . فالكوميديا بطبيعتها ضدُّ التعاطف، وهي تمنح المتفرجَ فرصةَ التفكير العقلاني الخالي من التشنُّج، ومن ثم فإن درجة استيعاب الأحداث عند المتفرج تَزيد سواء بالنسبة للموقف الكوميدي الراهن، أو بالنسبة للمواقف التراجيدية التالية والمتصاعدة . وبصفة عامة فإن الفروق التقليدية بين الكوميديا والتراجيديا هي فروقٌ من وَضْع النُّقاد، الذين يَميلون إلى تصنيف الأنواع الأدبية على سبيل تسهيل مهمة التحليل النقديِّ . وهذا لا يَمنع الأديبَ من مزج ما يحلو له من عناصرَ قد تبدو متناقضةً ظاهريًا، طالما أنه قادِرٌ على صهرها تمامًا في

بُوتقة الشكل الدرامي . ولذلك يقول الناقد إيريك بنتلي إنه إذا كانت المأساة مَناحةً طويلة ومستمرّة، لا رثاءَ يكبحه الوقار، وإذا كانت مهمتها إرواء شقاء الحياة ورعبها ــ فإن الكوميديا لا تَروي مشاعر المتفرج بل تحيطها بالحواجز والحدود، وتواجهها بالألاعيب والحِيَل . والمشاعر التي تُعالِجها الكوميديا لا تختلف بالضّرورة عن مشاعرِ المأساة، ولكن طريقة المعالجة هي المختلفة؛ فالكوميديا غير مباشِرة، وساخِرة، وإذا كانت تُثير الضّحك فإنها تعني البؤس، وإذا سمحت للبؤس بالظهور فإنها تتخطاه بإشاعة روح المرح والسُّخرية من كل السلبيات . فإذا كان المضمون هو نفسه تقريباً بالنسبة لكلٍّ من التراجيديا والكوميديا ــ فإن اختلافَ أسلوب المعالجة لا يحتّم الفصل بينهما . وقد أثبت بنتلي في كتابه « حياة الدراما » أنه بالجدل يمكن اكتشافُ الكوميديا كفنٍّ أشدّ سواداً من المأساة . ويكفي للتدليل على هذا أن ما يُعرَف « بالكوميديا السوداء » أصبح من أرسخ أنواع الدراما في الأدب العالمي الحديث .

إن الشرّ هو المضمون الأساسيُّ لكلٍّ من الكوميديا والتراجيديا. وإن كان الشيطان يَلْبَس رداءً يتنوّع ويختلف بينهما، فإن التشبُّث بالحياة برغم صعوبة البقاء، يجعل ثمة خطوطًا مشتركة بين البطل الكوميدي وزميله التراجيديّ . فإذا كان الأول يتشبّث بالحياة، والثاني على أهبة الاستعداد لملاقاة مصيره، فإن في التشبُّث بالحياة صعوبةً تُعادِل صعوبة الموت نفسه، إنها صعوبةٌ كامنة في جوهر الحياة كلها . قال جان كوكتو: إنه في نهاية الأمر، نكتشف أن كل شيء في الحياة يمكن معالجتُه إلا صعوبةَ الكينونة، إنها الصعوبة المستحيلة التي لا يمكن معالجتُها . ولا شك في أن الكوميديا تُقِرُّ هذا الوضع حزنًا أو سخرية، والحسُّ الكوميديّ يحاول أن يُداري ويعالج

صعوبة الكينونة التي يُجابِهها الإنسان في كل لحظة يعيشها؛ لأن الحياة اليومية، وإن يكن فيها تيارٌ خَفِيٌ من روح المأساة، فإن تيارها الرئيسيّ يشكِّل مضمون الكوميديا بصفة عامة .

ويقول النُّقاد عن الكوميديا التي تحقّق الجلال والوقار إنها تتجه صوب المأساة . ولكن هذا القولَ يناقض تصنيفاتِ النُّقاد أنفسِهم عندما يفصلون بين الكوميديا والتراجيديا، وخاصة أنه لو عُنونت أية كوميديا من هذا النوع على أنها مأساة، فإنهم يقولون إنها تتهاوى إلى مستوى الكوميديا . ويَستشهد بنتلي بمسرحية موليير « دون جوان » فيقول: « إن فيها شيئًا رائع السُّمو والغموض، حتى ليصعب على المرء أن يذكر أيةَ مأساة فيها جوٌّ بهذا الجلال والوقار والسُّمو . إن عالم التراجيديا يُخْلَق بأسلوب مباشِر من خلال الكلمات الرصينة، والمواقف الجليلة، والشخصيات النبيلة، والأداء الوَقور في النهاية، أمّا عالم « دون جوان » فإن موليير يُقيِّمه على الجدل بين روح المأساة الكامنة ومظاهر الكوميديا المنطلقة؛ أيْ على نحوٍ غير مباشِر، فنحن نشعر بالجلال لكننا لا نراه متجسِّدًا على المسرح، ولذلك فإن المتفرج العابر يربط التراجيديا بالسُّمو، والكوميديا بالهبوط، لكنه لا يعلم أن الفن الإنسانيّ كله يَنزِع إلى السُّمو .»

وحتى الكوميديا السوداء التي تَستخرِج الكوميديا والسُّخرية من إحساس الأديب بعَبثِ الحياة، وانعدام معناها، تَسعى إلى هذا السُّمو . فعلى الرغم من مظاهر التخبُّط والضياع الموجودة في أعمال صامويل بيكيت، ويوجين أونيسكو، وفريدريش دورينمات، وجان جينيه ـ فإنها تحاول استخلاصَ معاني السُّمو الإنسانيّ من بين هذه الحطام الأخلاقيّ والمعنويّ والإنسانيّ الذي تخلّف عن الحرب العالمية الثانية، وهي تجمع بين الارتياح الكوميديّ والمرارة

المأسوية، كنتيجة طبيعية لرفض أدباء ما بعد الحرب العالمية الثانية كل التصنيفات والأشكال الفنية التقليدية، بل منهم من حاول كتابة ما أسماه الرواية الضد أو اللارواية، والمسرح الضّد أو اللامسرح .

وإذا عدنا إلى الوراء من الحرب العالمية الثانية إلى عهد أفلاطون، نجد أن أفلاطون، في محاورة « المأدبة »، لم تَفُتْهُ فكرةُ مزج الأحداث المأسوية بالكوميدية؛ لأن الحياة تقدّم لنا أمثلة عديدة من هذا المزج، برغم أن أفلاطون لم يُدرك مفهوم الدراما كنمط أدبيّ وفنيّ محدّد . ولأفلاطون الحقُّ في هذا، لأن الذات تنال من العقاب في الكوميديا ما تناله في المأساة، ولو أن ذلك قد يتمثّل في القضاء على ادّعاءات الأنذال والمغفلين، لا في تهوُّر البطل واندفاعه . وتهيّئ كلٌّ من التراجيديا والكوميديا الأدلة المُقلقة، عن طريق الحبكة والشخصيات، على أن الحياة لا تستحقُّ أن تُعاش؛ ومع ذلك فإنهما تنقلان إلينا في النهاية الإحساسَ بجلال معاناتنا أو مرارة حماقاتنا، بحيث تبدو مغامرةُ الحياة أمرًا جديرًا بأن نكون جزءًا منه . وتدور كلٌّ من التراجيديا والكوميديا حول ضَعْف الإنسان، ولكنهما في النهاية تُبرهِنان على قوته . وإذا كان الإنسان يلذُّ له التشبُّه بالبطل، مهما تكن نقيصتُه أو مصيره المأسويُّ ــ فإنه يَعجِز في الكوميديا عن التوحُّد مع أية شخصية على المسرح، لكنه يَلَذُّ له في الوقت نفسه أن يتوحَّد مع المؤلف في ضرباته الساخِرة الموجَّهة لما يدور على المِنصة، وأن يستعير نظرته ليرى بها العمل نفسه .

ولعلّ معرفةَ النفس تشكّل الهدف النهائيّ لكلٍّ من التراجيديا والكوميديا: تسعى التراجيديا إلى هذا من خلال تصويرِ العطف والنُّفور، في حين تَستخدمُ الكوميديا السخريةَ والمفارقة . ومن السهل الجمعُ بين أدوات

كل من التراجيديا والكوميديا طالما أن الهدف هو معرفة النفس . والارتياحُ الكوميديُّ دليل عمليٌّ على مقدرة الكوميديا على وضع نفسها في خدمة التراجيديا، كما أن التراجيديا يمكن أن تُضيفَ لمساتٍ من الجلال والوقار إلى الكوميديا؛ فهذا من شأنه أن ينوِّع الإيقاع، فليست هناك قاعدة ذهبية تفرض على الجمهور أن يضحكَ طَوال عرض الكوميديا، أو أن يبكيَ وينفعل طَوال مشاهدته للتراجيديا .

إن تنوُّع الاستجابة الشعورية تجاه العمل يجعله أكثرَ حيويةً، وأكثر قدرةً على استيعاب كلِّ متناقِضات الحياة وألغازها المحيِّرة .

الفصل الرابع
الإيقاع

تنهض حركةُ الكون بأفلاكه وكواكبه ومَجرّاته ونيازكه على إيقاعٍ أزليّ أبديّ، يتحكّم في كل الموجودات، ومنها الإنسانُ بطبيعة الحال. ولذلك تتميّز الطبيعة البيولوجية والفسيولوجية والسّيكولوجية للإنسان بإيقاع منتظِم على مستويات عدة، نجدها في خفقة القلب، وعملية التنفُّس، وحركة السير، وفُتحة العين وغمضتها، وانطباق الشّفاه وفتحها في عملية الكلام، وأسلوب مضغ الطعام ... إلخ. والإيقاعاتُ التي تشكّل حركة الإنسان وسلوكَه؛ بل إن الأفكار والأحاسيس، تَرِدُ على عقل الإنسان و وجدانه على هيئة إيقاع متغيّر ومتبدّل، لكن له شخصيته المتميّزة؛ ومن هنا كان الكِيان الإنسانيُّ بطبيعته يستجيب للإيقاعات الخارجية التي تساير إيقاعاته الداخلية.

وكان الرقص والموسيقى والشّعر من الإيقاعات الخارجية الأولى التي اكتشفها الإنسانُ منذ فجر الوعي الإنسانيّ، ولا يزال متمسّكًا بها حتى الآن. بل إنه اكتشف بعد ذلك أن جميع الفنون لا بد أن تحتوي على عنصر الإيقاع، وإلا فقدت خاصيّتَها كفنٍّ. فإذا كان الإيقاع موجودًا بطريقة حِسّية ملموسة في الرقص والموسيقى والشّعر ـ فإنه موجودٌ بأسلوب غير مباشِر في الأعمال النثرية والفنون التشكيلية والسينمائية. والإيقاع في

الفن ليس حِسِّيًا فحسب، بل يمتدُّ إلى منطقة العقل والخيال والوجدان، بحيث يُساهِم الإنسان في تشكيله طِبقًا لرغباته وطبيعته السِّيكولوجية .

فالاستجابة للإيقاع في الفنّ ليست عمليةً غريزية سلبية بقدر ما هي عمليةٌ إيجابية واعية . ففي الشِّعر مثلاً يرتبط الجانب الغريزيُّ بإيقاع عملية النطق والكلام في أول الأمر، بحكم أن الشِّعر كلام أو كلمات، لكن العقل والوجدان يتدخَّلان في تشكيل الإيقاع، حتى يتحوَّل من رتابته الميكانيكية إلى دلالته الفكرية والانفعالية .

والإيقاع في حدّ ذاته يشكِّل متعةً حسية لكل الناس، ومتعةً فكرية جمالية للذين يستطيعون تذوُّقَه في الأعمال الفنية . وهو يبدو في جميع الفنون على هيئة تَكْرارٍ لعنصر ثابت، وعلى هيئةِ تناسُب وتناسُق وتوافُق . وكان من أسباب ارتباط الإنسان بالشِّعر خاصَّة والفنّ عامة ذلك العنصرُ الذي يُثير الحميَّة والحماسة، ويَبعث الرهبة والخوف؛ فقد آمن الإنسان بأنه عنصرٌ يَمنحه قوةً إزاء عدوِّه، ويُثير شجاعة صديقه للتصدي معه له . فمن الواضح أن الوظيفة الأساسية للإيقاع في الشِّعر كانت مَنْحَ الإنسان القوةَ إزاء الطبيعة، أو العدو، أو الواقع، كما أنه قوةٌ لتدعيم الحياة الإنسانية .

ولكل لغة خصائصُ إيقاعية خاصة بها، ولذلك لا ينفصل الشِّعر عن لغته أبدًا، ولا يمكن للشاعر أو المستمع أو القارئ أن ينسى اللغة التي يصاغ بها الشِّعر . وكما يقول جورج سانتيانا، فإن الشاعر صائغ للكلمات أساسًا وهو يَستولي على انتباه القارئ، كما تَستولي عليه هو الصفاتُ الحسية لصوت الكلمات وجَرْسها . وأحيانًا تَستهوي بعضَ الشعراء مثل سوينبرن إمكاناتُ الإيقاع الموسيقي في الأصوات، لدرجة أنهم قد يكتبون أشياء لا

تعني شيئًا لمجرد هذا التّتابُعِ الجميل للأصوات التي تحدثها .

ويقول إروين إيدمان في كتابه « الفنون والإنسان »: إنه من الممكن تَصوُّرُ فنٍّ شعريّ له ما للعمارة التجريدية من خواصٍّ، ثم يتم فيه اختيار أصوات الحركة والسكون بأسلوب إيقاعيٍّ مثير، حتى لتصبح عديمةَ المعنى وإن استهوت السمع، وملكت الحِسَّ، كما تخلب اللُّبَّ الألوانُ في الطنافس الشرقية . وهناك شعراءُ كما أن هناك قُرّاءَ يتمتعون في آذانهم بهذه الحاسية الخارقة للطبيعة، التي تجعل للصوت في حدِّ ذاته إغراء مثيرًا ومتعة لا تقاوم . لكن يجب أن نضعَ في اعتبارنا أن وظيفةَ الشاعر ليست مجرد صياغة الكلمات وزخرفتها، كما أن ترتيبَ حروف السكون والحركة ترتيبًا ذكيًا ماهرًا ليس بالطبع هو كل التأثير الشعريّ، أو حتى التأثير الحسيّ الشامل للشّعر؛ ذلك لأن اللغة تُشبِه الموسيقى على نحو آخر، أكثر من مجرد كونها مقاطعَ شبيهةٍ بنغمات الموسيقى القائمة بذاتها . فكما أن النغماتِ الموسيقيةَ بمفردها ليست كل الموسيقى، فإن المقاطع القائمة بذاتها ليست الشّعر، حتى لو كانت سَلِسة أو مصقولة .

إن النبضة الإيقاعية ضرورةٌ لا مناصَ منها في الصوت البشريّ، وكل لغة تتألف من إيقاعات متناسِقة موزونة بالضرورة . وإيقاعاتُ اللغة، ومقاطعها القائمة بذاتها ـ هي التي يستغلها الشاعر ضمن المصادر الفنية لفنه . ومن هنا كان تعريفُ إيدمان لإيقاع الشّعر بأنه الأداةُ الخاصّة التي يستخدمها الشاعر في السيطرة على الحِسِّ، وإخضاعه لمشيئته، كما يفعل المنوم المغناطيسي؛ عندئذ يتكوّن الجو الشّعريُّ الخاص الّذي يلتقي فيه الشاعر بالقارئ، والذي يكشف فيه الشاعر عمّا يجب عليه أن يقوله . إن القصيدة حلم أو مزاج أو رؤيا كبيرة أو صغيرة من رؤى التجربة، التي تم التعبيرُ عنها

بكل الحِيَل الموسيقية التي يملكها الشاعر . أمّا الحركةُ الأساسية للإيقاع والطابَعُ الكلّيُّ للخيال الشّعري فهما اللذان يؤلّفان الأثر الكلّيّ للشّعر، معتمدَيْن على الأصوات المنتقاة المثيرة، والصفات الكاشفة، والصور الدقيقة . ولا شك في أن القصيدةَ شيءٌ أكبر من مجرد ما تحويه من مقاطع قائمة بذاتها، ومن إيقاع وكلمات، أو من مجرد معناها الذي يمكن ترجمتُه أو شرحه، إنها خَلْق كليٌّ وكائن عضويٌّ في ذاته .

والشغل الشاغل للشاعر يتمثّل في الإفصاح عن ذلك الحلم الذي ينتابه ويطارده . وإذا كان هذا الإفصاحُ والتوصيل مديناً لأيِّ عنصر بشيء ـ فهذا الدَّيْن يرجع إلى الإيقاع، الذي يجعل من القصيدة عالمًا سحريًا بكل ما تحمله هذه العبارة من معنى . ويمكن القول بأن السِّحر يكمن في ذلك القسر الذي يستولي به الإيقاع على الانتباه؛ فالقارئ أو المستمع يجد نفسه وقد تكيّف مع حالة مزاجية محدّدة، كما يجد حياته وقد تدفّقت في تيار إيقاع شعريٍّ بذاته . وهذا هو أحد الأسباب في أن القصيدةَ تتركنا مع شيء أكثرَ من مجرد عناصرها؛ إذ إننا نُشارك في لحظة في حياة ذلك الحلم العضويّ الذي نسميه بالقصيدة .

هنا تُصبح خفقة قلب الشاعر، وخفقات قلوبنا، شيئًا واحداً . وفي أحيانٍ كثيرة تبدأ القصيدة في العقل والوجدان كنوع من الإيقاع، الذي لا يكاد يُسْتبان مدلولُه . وكم من قصيدة بدأت في خيال الشاعر مجردَ همهمات بلا كلمات، ثم تتخلّق وتتخذ شكلاً بعد ذلك في صور كلمات ومعانٍ . وأيُّ مُحِبٍّ للشّعر يعرف أن وراء بعض الأصوات والمعاني التي يُحبها، ويستجيب لها، يَكمن جوهرُ القصيدة حين تُنشَد، وسحر القوافي وهي تنساب . فالشّعر يفقد شخصيته المتميِّزة إذا ما انتفى فيه عنصر الإيقاع . وقد

تكون الكلمات مما يمكن أن تعيه الذاكرة، أو تكون ذكية، غير أنه لا يمكن التغنّي بها ما لم يكن لها تلك الصفةُ الدنويمية الآسِرة التي للإيقاع، والتي يمكن أن يشدوَ بها قلب القارئ وتُصبح خلال تلك التجربة جزءًا من حياته .

لكن ما يَتّصِف به الإيقاع من سلاسة ورخامة وإمتاع لا يكفي في حدِّ ذاته لتعليل أثر الشّعر؛ لأن الشّعر لو كان مجرد كلمات ذات نغمات ومقاطعَ وألحان ـ لكان موسيقى تحدِّدها الأصوات والتراكيب، التي تتيحها لغة من اللغات، وتفتقر إلى ذلك التنوُّع الكامِن في الصوت المفرد، والتوافق المتعدِّد والمعقَّد المتاح للموسيقى . وربما كان الشّعر كما تمنّى بعض الشعراء أن يكون، موسيقى خالصةً، لكن هذه الموسيقى لو قورِنت بالموسيقى ذاتها لبدت خافتةً وغير محدَّدة؛ ولذلك فإن الشّعر يتألف من كلمات، وأن هذه الكلماتِ لا تُصدِر الصوت فقط وإنما تتكلّم كذلك .

ويوضّح إ. أ. ريتشاردز في كتابه « مبادئ النقد الأدبي » أن الوزن هو الصورةُ الخاصة المتميِّزة للإيقاع في عمل فني محدَّد . ويعتمد الاثنان ـ الإيقاع والوزن ـ على التّكْرار والتوقُّع . فآثار الإيقاع والوزن تَنبع من توقُّعنا، سواء كان ما نتوقَّعه يحدث فعلاً أو لا يحدث . وعادة يكون هذا التوقُّع لا شعوريًا، فَتتابُع المقاطع على نحو خاص سواء كانت هذه المقاطع أصواتًا أو صوراً للحركات الكلامية، يُهيّئ الذّهن لتقبُّل تتابُع جديدٍ من هذا النمط دون غيره؛ إذ يتكيّف جهازنا في هذه اللحظة بحيث لا يتقبّل إلا مجموعة محدودة من المنبِّهات الممكنة . فكما أن العين في أثناء قراءة كلام مطبوع تتوقَّع بدون وعي أن يكون هجاء الكلمة كالمعتاد، وأن تظلَّ حروف الطباعة كما هي، كذلك يكون الذّهن بعد قراءة بيت أو بيتين أو نصف جملة

نثرية، مهيَّأ لعدد معين من التتابع الممكِن والمحتمَل، وفي الوقت نفسه يُضعِف من قدرته على تقبُّل صنوف أخرى من التتابع . أمّا الأثر الذي يولّده ما يلي فعلاً فيعتمد إلى حدٍّ بعيد على هذا التهيؤ اللاواعي، ويتألف معظمُه من التغيير الذي يصيب مجرى هذا التوقُّع . لذلك يحتِّم ريتشاردز أن نَصِفَ الإيقاع في حدود هذه التغيرات .

ويختلف الشِّعر والنَّثر فيما بينهما في مدى إثارتهما لعملية التهيؤ هذه، وفي مدى تضييقهما من مجال التوقُّع: فالنثر عامة تُصاحِبه حالة من التوقُّع أكثر غموضاً، وأقل تحديداً مما هي في الشّعر . ففي قطعة النثر يتهيأ القارئ لرؤية كلماتٍ أخرى في الصوت ـ كلماتٍ تَغلِب عليها صفتا الصعوبة والتجريد، ولذلك فالدور الذي يلعبه الأثر الحسيُّ أو الشكليُّ للألفاظ ضئيل جدًّا في الكتابة التقريرية التحليلية، وحتى أكثر ضروب النثر الغنائي تنسيقاً ونظاماً لا يبعث فينا أثناء استمرارنا في قراءته إلا توقُّعاً غامضاً جدًّا . فنحن نُحِسُّ حتى نبلغ آخر لفظة في القطعة النثرية بأنه كان من الممكن أن يَرِدَ عدد كبير من التراكيب اللفظية المناسبة بدلاً مما ورد فعلاً ـ تراكيب من شأنها إشباعُ توقعنا، طالما كان توقعنا هذا مصدره مجرد « العادة » و روتين « التأثير الحسي » .

ويؤكِّد ريتشاردز عدم وجود إيقاعات أو صور تجعل للكلمات في ذاتها صفاتٍ أدبيةً خاصة، كذلك لا توجد كلمةٌ قبيحة أو جميلة في ذاتها، أو من طبيعتها أن تَبعث على اللذة أو عدمها، ولكنْ لكل كلمة مجالٌ من التأثيرات الممكِنة يختلف طبقاً للظروف التي توجَد فيها . وكل ما يعنيه ريتشاردز عندما يقسِّم الكلمات إلى كلماتٍ ملساءَ مشذَّبة، وأخرى وعرة غير مشذَّبة على نحو ما فعل دانتي، أو على أي نحوٍ آخر، هو أن بعض

الكلمات نتيجةً لطول الاستعمال قد أصبح مجالُها أضيقَ من مجال غيرها، ولذلك يَلْزَمُها كي تُغيِّر من صفاتها أن توجد في ظروف أكثر غرابة . والتأثير الذي تولِّده الكلمة فعلاً عبارة عن توفيق بين أحد تأثيراتها الممكنة والظروف الخاصة التي توجد فيها . ولا بد أن نضعَ في اعتبارنا أنَّ التأثير الصوتيَّ أو الإيقاعي للفظ ـ لا يمكن فصله عن تأثيراته الأخرى التي تتمُّ في الوقت نفسه؛ ذلك أن جميع هذه التأثيرات ممتزجةٌ معًا بحيث لا يمكن فصلُ أحدها عن الآخر .

ويكتسب الإيقاع شخصيته عن طريق التوفيق بينه وبين ما يَسبقه، ولا توجَد مقاطعُ أو حروف متحرِّكة تتصف بطبيعتها بالحزن أو الفرح؛ إذ تختلف الطريقة التي يؤثّر بها الإيقاع في نفوسنا تبعًا للانفعال الذي يثار فعلاً في ذلك الوقت، بل إنها تختلف أيضًا تبعًا للمدلول . وتوقُّع حدوث الإيقاع نتيجة للعادة والروتين، ليس إلا مجرد جزء من حالة التوقُّع العامة ، فهناك عواملُ عدة تتدخل في العملية، منها: سلامة النحو وضرورة تكامل الفكرة، وتخمين القارئ لما يقال، وإدراكه للحركة ونيّات المتكلّم، وموقفه وحالته الذهنية العامة في حالة الأدب المسرحيّ . ولا يحدِّد الإيقاع ذاته طريقةَ تأثيره بقدر ما تحدِّدها الظروفُ والملابسات التي يدخل فيها هذا الإيقاعُ . هذه التوقُّعات جميعًا مرتبطٌ بعضُها بالبعض الآخر ارتباطًا وثيقًا . والكلمة الناجحة هي التي تستطيع أن تُشبِع هذه التوقُّعات جميعًا في الوقت نفسه . لكن ريتشاردز يرفض أن نعزو إلى الصوت وحده ميزاتِ كل العوامل الأخرى، ومع ذلك فهو لا يقلّل من أهمية الإيقاع على الإطلاق؛ لأنه يرى فيه ـ في معظم الحالات ـ مفتاحًا للتأثيرات الأخرى في الشّعر .

وإذا كان الصوت هو الوحدة الأولى التي يتكوّن منها الإيقاع ـ فإن

الإيقاع هو النسيجُ الذي يتألف من التوقُّعات والإشباعات، أو خيبة الظن، أو المفاجآت، التي يولِّدها سياق المقاطع، ولا يَبلغ تأثيرُ صوت الكلمة أقصى قوته إلا من خلال الإيقاع . ومن الواضح أنه لا توجَد مفاجأة أو خيبة ظن لو لم يوجَد التوقُّع، وربما كانت معظمُ ضروب الإيقاع تتألف من عدد من المفاجآت، ومشاعر التسويف، وخيبة الظن ـ لا يقلُّ عن عدد الإشباعات البسيطة المباشِرة . وهذا يفسِّر لريتشاردز السِّرَّ في ارتباط الملل والسأم بالإيقاع المسرِف في البساطة؛ فهو خالٍ من الانفعال والتأثير ما لم تتدخَّل فيه حالات من التخدير، كما نجد في الكثير من الرقص والموسيقى البُدائيِّيْن، وكما هي الحال غالبًا في الوزن .

ويُطبِّق ريتشاردز هذا التعريف للإيقاع على الفنون التشكيلية وفن العمارة؛ فليس السياق الزمني لازمًا تمامًا للإيقاع وإن يكن مرتبطًا به في معظم الحالات. إذ يَنتقل انتباهنا عادة من مجموعة إلى أخرى من التراكيب على التوالي . والتوقُّعاتُ وحالة الاستعداد والتهيُّؤ لإدراك شيء بالذات دون غيره من التي تخلقها المجموعة الأولى ـ إمّا يتمُّ إشباعُها في المجموعة التالية، وإمّا لا يتمُّ، فينشأ عن ذلك عنصرُ المفاجأة التي تلعب دورًا لا يقل أهميةً عن دور الإشباع . وهناك تَغيُّر فُجائي مريح، وآخر يبعث على الضيق والتوتُّر، ويقضي على الإيقاع كليةً بحكم أنه نشاز، ولذلك يعتمد عنصر المفاجأة على التوفيق بين الدوافع المختلفة على نحو دقيق جدًّا .

إن التأثيرَ الذي تولِّده المفاجأةُ يعتمد على ما إذا كان العنصر الجديد يمكن استيعابُه في الاستجابة الكلية، أو إذا كان الذِّهن مضطرًّا إلى أن يبدأ بدايةً جديدة كليِّةً عند وصول هذا العنصر الجديد، أيْ أن التأثيرَ يعتمد على ما إذا كانت هناك عَلاقةٌ إيقاعية تربط بين الأجزاء التي تؤلِّف الكل، الذي

تدخل في تركيبه شتى ضروب الصور والشروع في الفعل التي يتألّف منها العملُ الفنيّ؛ فالأجزاء التي تتألّف منها الاستجابة النامية يُعَدِّل أحدها من الآخر . وهذا هو كل ما ينبغي تحقُّقه كي يُصبح الإيقاع ممكنًا .

أمّا الوزنُ فيرى ريتشاردز أنه الشكل المعقّد الخاصُّ للتابع الإيقاعي الزمني، وهو الوسيلةُ التي تمكّن الكلماتِ من أن يؤثّر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن . ففي قراءة الكلام الموزون يَزداد تحديدُ التوقُّع، وهو عادة لا شعوري، بحيث إنه في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية ـ أيضًا ـ يكاد يكون التحديدُ كاملاً، وبالإضافة إلى ذلك فإن وجود فتراتٍ زمنية منتظمة في الوزن يمكّننا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما نتوقَّع حدوثه، لكن هذا لا يعني أن الوزن ليس إلا مجردَ مسافاتٍ زمنية ومَواضع ارتكاز، أو أنه يوجَد في الكلمات ذاتها، فليس الوزن في المنبّه، وإنما في الاستجابة له . فالوزن يُضيف إلى مختلف التوقُّعات التي يتألف منها الإيقاع نسقًا أو نمطًا زمنيًا معينًا، وهذا النمطُ يتحقّق داخلنا وليس خارجنا، وذلك عندما نكون قد تنسقنا على نحو خاص؛ فكل دَقّة من دقات الوزن تبعث في نفوسنا موجةً من التوقُّع تأخذ في الدوران، فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحوٍ لا يمكن إدراكُه تمامًا . والنظام الذي ينزع إليه الوزن، يؤثّر فينا عن طريق تحديد التوقُّعات التي يُحدِثها في نفوسنا؛ فهذه التوقُّعات هي التي تجعل لهذا النظام تأثيرًا في النفس، وغالبًا ما تكون لخيبة التوقُّعات أهميةٌ أكثر من أهمية تَحقُّقها، والنّظْم الذي لا نجد فيه غير ما نتوقَّعه بالضبط دائمًا بدلاً من أن نجد فيه ما يطوِّر استجابتنا الكلية ـ هو مجرَّد نَظْم رتيب يبعث على الضيق . إن تأثير الكلمات السابقة يمتدُّ إلى مسافة ضئيلة من الكلمات التالية في النثر، أمّا في الشّعر فإنه يمتدُّ إلى

مسافة أطول بكثير .

ويجب ألا نَحْصُرَ الإيقاع والوزن في المجال الحسيِّ للمقاطع؛ ذلك أنه يستحيل فصلُهما عن المدلول، وعن التأثيرات العاطفية التي تنشأ عن طريق المدلول . لكن الشّعر شأنُه في ذلك شأنُ التصوير يفضّل فيه المتلقّي العادي الوسائلَ المباشِرة على الوسائل غير المباشِرة؛ فالذي يمكن فعلُه عن طريق الصوت لا يجوز فعلُه عن طريق أيِّ شيء آخر أو عن طريق شيء من شأنه الإخلالُ بالأثر الطبيعي للصوت؛ فمن الخطر الإخلالُ بمواضع التأكيد الطبيعية في الكلام، وبالأصوات الطبيعيَّة للكلمات من أجل توليد تأثير مردُّه الفكر والوجدان، وإن هذا الإخلالَ قد يكون في بعض الحالات حيلةً فنية لها قيمتها .

ويقول الشاعر الإنجليزي كولردج في كتابه « سيرة أدبية »: « إن الوزن يَنزِع إلى زيادة الحيوية والحساسية في المشاعر العامة وفي الانتباه، ويُحْدِث الوزنُ هذا الأثرَ عن طريق إثارة الدهشة من وقت إلى آخر، وعن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة وإثارتها تارة أخرى . وهكذا على نحو دقيق جدًّا حتى إنه يستحيل إدراكُه إدراكًا واضحًا في اللحظة الواحدة، وإن كان الأثر الكليُّ الذي يولّده كبيرًا . ويُشبِه هذا الأثر الكليُّ أثرَ الجو المعقّم أو الخمر، أثناء محادثة على قسط من الحيوية، فهذه الأشياء جميعُها تؤثّر تأثيرًا كبيرًا، وإن كنا لا نلحظ هذا التأثير وحده منفصلاً عن غيره .»

ويُقارِن ريتشاردز بين مفهوم كولردج للوزن و وظيفته عند الشاعر الإيرلندي بيتس، الذي يقول بأن الوزن يخلُق في الذهن حالةً من الغيبوبة اليقظة، فيوضّح ريتشاردز أن المفهومَيْن متقاربان مهما كانت غرابة تَصوُّر

كولردج لنشوة الخمر، ومهما كانت غرابة تَصوُّر بيتس للغيبوبة؛ ذلك أن لاستعمال الوزن استعمالاً خاصًا بعض القدرة على خلق حالة من التنويم . لكن ريتشاردز يَختلف مع كولردج في أن هذه الحالةَ تنشأ عن طريق عنصر الدهشة أو المفاجأة، فهو يرى أنها تأتي نتيجةً لغياب المفاجأة، أي عن طريق التخدير والتنويم الذي يبدأ بزيادة الحساسية والحيوية، والقدرة على استقبال الإيحاء، وتحديد مجال الانتباه، كذلك نُلاحِظ وجود بعض الزيادة في القدرة على التمييز بين الإحساسات، بل إن المقاطع التي تبدو هزيلة عديمة الموسيقى والحيوية في النثر ـ غالبًا ما تكسِبُ دسامة وغزارة وموسيقى عميقة حينما ترد في كلام موزون منظوم .

ويقترب إبراهيم أنيس في كتابه « موسيقى الشّعر » من مفهوم ريتشاردز السّيكولوجي للإيقاع، فيوضّح أنه إذا كانت للشّعر نواحٍ عدةٌ للجمال فإن أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جَرْس الألفاظ، وانسجامٍ في توالي المقاطع، وتردُّد بعضها بعد قدر معين منها، وهو ما نسميه بموسيقى الشعر . ويستمتع الصّغار والكبار بما في الشّعر من موسيقى، ويُدرِك الطفل ما فيه من جمال الجَرْس، قبل أن يُدرِك ما فيه من جمال الأخْيِلة والصور . ويستشهد إبراهيم أنيس بعلماء النفس الذين يَعزُون مثل هذه الظاهرة إلى أن الطفل جزءٌ من نظام الكون العام، الذي تبدو كل مظاهره الطبيعية منتظِمةً منسجِمة، فلا غرابة أن يَميل الطفل إلى كل هو منتظم منسجم من الكلام . ويعزوها آخرون إلى ما في الكلام المنسجم المنتظم من تَكْرار مَقاطعَ معينةٍ في مواضعَ معينة، وخاصة أن الطفل يَميل إلى التّكْرار في كل نواحي النشاط العضلي .

والكلام الموزون ذو الإيقاع الموسيقيِّ يُثير فينا انتباهًا عجيبًا، وذلك لما فيه

من توقُّع لمقاطع خاصة، تنسجم مع ما نسمع من مقاطع؛ لتتكوّن منها جميعًا تلك السِّلسلة المتصِلة الحلقات، التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، والّتي تنتهي بعد عدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسمِّيها القافية . فنحن نسمع بعض مقاطع الشَّطر ونتوقَّع البعض الآخر، وذلك حين نُمرِّن المران الكافيَ على سماع هذا النظام الخاص في مقاطع الوزن . فعملية التوقُّع مستمرَّة حين سماع الإنشاد تسترعي منا الانتباه وتنشّطُه . وقد يُخالِف الشاعرُ ما يتوقَّعه السامع، وذلك بأن يتبع وجهًا من الوجوه تجوِّزها قوانين النَّظْم، كأن ينوِّع في القافية، أو يصرِّع حيث لا يجب التصريع، وكل هذا مما يُثير الانتباه أو يبعث على الإعجاب والاهتمام . فإذا سيطر الإيقاعُ على السامع فلا بد أن يَحدُث داخله انفعالٌ ما، يصحبه هزات جسمانية معبِّرة ومنتظمة، نلحظها في المُنشِد وسامِعيه معًا .

ويتَناول إبراهيم أنيس النثر بالتحليل فيقول: إنه يشتمل أيضًا على نوع من الإيقاع، نُدركه في صعود الصوت وهبوطه، وفي صورة قوافٍ تَنتهي بها فقرات ما يُسمَّى بالسَّجع، ذلك الذي يُلتزم فيه غالبًا طولٌ معين، وعدد من المقاطع يكاد يكون محدَّدًا، ففي كل هذا إيقاع ولكنه في الشّعر من نوع أرقى، بل هو في الشّعر أسمى الصور الموسيقية للكلام وأدقُّها؛ لأن نظامها لا يمكن الخروج عنه .

وإذا كان الإيقاع ضرورةً لا غنى عنها في الشّعر، فهو حتمية من حتميات المسْرحيَّة، سواء كانت شعرًا أو نثرًا؛ ذلك أنه يتحتّم على الكاتب المسرحيِّ أن يضع الإيقاع في اعتباره عند كل كلمة يكتبها، بصرف النظر عن أوزان الشّعر أو موسيقى النثر، ذلك أن الإيقاع المسجَّل في النص من

خلال الحوار والمواقف لا بد أن يتجسّد في إيقاع على مستوى الإخراج والأداء . فإذا كانت المسرحيةُ عملاً جماعيًا فإن فَهْمَ الإيقاع، واستيعاب أبعاده المتعدّدة ـ هما العاملُ الذي يمنح العمل المسرحيَّ نغمته النفسية والانفعالية، وبدونه يفقد شخصيته المتميِّزة .

وطالما أن للنثر إيقاعًا خاصًا به فقد أفرد له إ. م. فورستر فصلاً خاصًا في كتابه « ملامح الرواية » . فإذا كانت الحكايةُ تُثير حبَّ استطلاعنا، والحبكةُ تعتمد على ذكائنا ـ فإن الإيقاع يتوسَّل إلى الشعور بالجمال فينا، فإليه يرجع الفضل في أننا نرى الرواية ككل؛ لأنه يربط الأحداث المتناثرة بعضها ببعض بخيط مصنوع من نفس مادتها، ولذلك يَنبع الإيقاعُ أساسًا من الحبكة ثم يواكبها لحظة بلحظة، وأحيانًا يكون الإيقاع هو الشيءَ الوحيد المتبقّيَ في وجدان القارئ و وَعْيِه من كل العمل الروائي، فالحبكةُ في الرواية قد تكون دقيقة منظّمة، وتسري خلال كل فِقرة بالقول أو التفكير أو السلوك، وكل شيء مُعَدّ مناسب، ولا توجَد شخصياتٌ ثانوية للزخرفة، والتأثيرُ النهائيّ مرتَّب من البداية، ومع ذلك قد يَنسى القارئ تفاصيل هذه الحبكة الدقيقة المنظّمة، ولا يتذكّر سوى الإيقاع الذي ارتبط بإيقاعه النفسيِّ والذّهنيِّ والغريزيِّ .

ويجب ألا يكونَ الإيقاع مفروضًا على الرواية من خارجها، فلا بد أن ينشأ بطريقة طبيعية عن الحبكة، ولذلك يَشُكُّ فورستر في أن الكُتّاب الذين يضعون خُطط رواياتهم قبل البدء ـ يمكنهم أن يَصِلوا إلى الإيقاع؛ لأنه يَعتمِد على دافع محليّ، حين يصل الكاتب إلى الفترة المناسبة للراحة كي يبدأ من جديد . فالإيقاعُ لا بد أن يُوظَّف في تطوير الشخصيات لا في بَتْرها، وفي دَفْع المواقف لا في إعاقتها . ويَستعير فورستر من الموسيقى

مقياسه للإيقاع الروائيّ فيقول: إنه على الرغم من أنّ الموسيقى لا تستخدم كائناتٍ بشرية، وعلى الرغم من أن القوانين التي تُسيطِر عليها غامضة ـ فإنها تقدّم لنا في شكلها النهائيّ نوعًا من الجمال قد يصل إليه الروائي بطريقته الخاصة: الامتداد . هذا ما يجب أن يَحرِص عليه الروائي، لا التكملة، التفتُّح لا الاستدارة . وحين تنتهي السيمفونية نشعر بأن الأصواتَ والأنغام التي كوّنتها قد تحرَّرت، و وجدت حريتها الشخصية في الإيقاع الجماعيّ . وتستطيع الرواية أن تكون هكذا، ففي الروايات العظيمة نسمع مجموعاتٍ من أنغام عظيمة تُردَّد داخلنا، سواء في أثناء القراءة أو بعد الانتهاء منها . إن كل جزء فيها يعيش بعد ذلك داخلنا، يعيش حياة أكبر مما كان مقدَّرًا له في أثناء عملية القراءة .

إن الإيقاع في الأدب خاصة ـ والفنّ عامة ـ هو دفقات الدّم المندفعة في شرايين العمل الفنيّ، التي تمدُّه بالحياة والتجدُّد، ويُعَدُّ من أهم المعايير التي يمكن أن تقاس بها مهارةُ الأديب، وتَمكُّنُه من أسرار فنه ومِهْنته . إنه عالم السِّحر الذي يفتحه الفنان لجمهوره كي يستقطِبَهُ تمامًا داخله .

الفصل الخامس
البلاغة

تُعَدُّ البلاغةُ فنٌّ وعلمَ التشكيل بالكلمات، وبصفة عامة فإن لمصطلح البلاغة ثلاثةَ مفاهيمَ متنوِّعة، لكنها في الأصل تَنبع من المفهوم الإغريقي العام، الذي ساد الفكر الأدبيّ زُهاء خمسة وعشرين قرنًا . وكان المفهوم الفرعيُّ الأول قد تمثَّل في المبادئ والتقاليد العامة التي جاءت نتيجة لتقنين الممارسات الخطابية، والأحاديث العامة أمام الجماهير، والمهارات التي تميَّزت بها، وأصبح بمثابة المناهج المتَّبَعة . أمّا المفهوم الثاني فارتبط بالتقاليد والمبادئ التي تُطبَّق على الكتابات النثرية بصفة عامة، سواء كانت للنشر أو للإلقاء الشفهيّ . أمّا المفهومُ الثالث فتجسَّد في النظريات التي صنَّفت ونظَّمت كل القدرات المرتبطة بتشكيل الألفاظ والكلمات في أبنية معبِّرة، سواء في النثر أو الشِّعر، والاستخدامات المناسبة لهذه القدرات من أجل إبداع أعمال تتميز بالبلاغة .

وفي عصر الحاكم الإغريقي بيريكليز كان التمييزُ بين علم البلاغة وفن الشِّعر محدَّدًا و واضحًا لأسباب عملية . فعلى الرغم من أهمية الثقافة الشعرية للمثقَّف الأثيني في ذلك العصر ــ فإن الثقافةَ البلاغية كانت تَفوقها في الأهمية، بالنسبة لمواطن يعيش في جمهورية يتحتَّم فيها على كل إنسان حُرٍّ أن يقوم بالدفاع عن نفسه أمام الهيئات القضائية . وكانت البلاغة هي السلاحَ الأساسيَّ الذي يربط بين الألفاظ والمعاني ربطًا يؤدي

إلى إقناع الطرف الآخر .

ولم يَقتصِر استخدام حيل البلاغة على إظهار الحقيقة، بل تحوَّل إلى نوع من التلاعب بالحقائق نفسها، بحيث يبدو الرديء حسنًا والحَسَنُ رديئًا . فقد كان المواطن الإغريقيُّ يسعى إلى المكاسب الشخصية، كما يسعى إلى البحث عن الحقائق المجرَّدة . وكان هناك من علماء البلاغة الذين يُجيدون كل أسرارها وحيلها من يقوم بتدريس هذه القدرات لكل من يطلبها، وكثير منهم كان يَستعرض عضلاته البلاغيةَ على حساب الحقائق الموضوعية، بل ويَلوي عُنقها من أجل إظهار مهارته وعبقريته في التلاعب بالألفاظ والأفكار .

وقد أدَّى هذا إلى صراع واضح بين مؤيِّدي الاتجاهين المتناقضين: الاتجاه الذي يُناصِر البراعة البلاغية، بصرف النظر عن نوعية الهدف الذي تسعى لتحقيقه، في مواجهة الاتجاه الذي يُناهِض البلاغة التي تتحوَّل إلى هدف في حد ذاتها، ولا تُلْقي بالاً إلى الحقيقة المجرَّدة بكل دَلالاتها الأخلاقية والإنسانية . وكان الاتجاه العملي النفعي قد ترسَّخ في منتصف القرن الخامس قبل الميلاد على أيدي اثنين من علماء البلاغة، قَدِما من سيراكيوز: تيسياس وكوراكس، وانتشر في أثينا من خلال حلقات الدرس التي عقدها الصوفيون، الذين كان بروتاغوراس في طليعتهم؛ فقد نادى بروتاغوراس بأن الإنسان هو مقياسُ كل الأشياء طالما أنه لا يوجد في الحياة ما يسمَّى بالحقيقة المُطْلَقة، وعلَّم تلاميذه منهجًا من الوسائل البلاغية والحِيَل المنطقية التي قد تجعل الشرَّ يبدو وكأنه خيرٌ عميم .

وفي مواجهة هذا المنهج الذي لا يُقيم وزنًا للغايات الأخلاقية

والاعتبارات الإنسانية ـ كان موقف سقراط وأفلاطون، اللّذَيْن أكّدا على أن البراعةَ البلاغية الحقّة لا بد أن تُسايِر المُثل العليا، والقِيَمَ التي تمنح للحياة معناها الحقيقيّ . وقد أعلن سقراط في أحاديثه أن البلاغة تظل فنّا سَطْحيًا مفتعلاً، إذا لم تتسلّح بالمضمون الفلسفيّ الذي يكشف عن جوهر النفس البشرية .

أمّا أرسطو في كتابه « البلاغة » الذي ألّفه عام ٣٣٥ قبل الميلاد، فقد قدّم نظرية في أساليب التحدُّث إلى الجماهير: مَزَج فيها بين منهج البلاغة المعقّد الذي اتبعه الصوفيون، والتأكيد الأفلاطوني على وظيفة البلاغة في البحث عن جوهر الحقيقة المثالية . كما أعلن أرسطو أن المنطق التقليديّ يَصلُح أساسًا مناسبًا للحديث الأمين والمؤثر، سواء في المجالس التشريعية أو في المحاكم التي تَفصل بين الناس، أو بين الدولة والناس . وأكّد على أن هناك من الأساليب البلاغية ما يتعدّد بتعدُّد الخُطَب والأحاديث في المناسبات والجماهير المختلفة . لكن الأسلوب العام المرتبط بمفهوم البلاغة عنده تمثّل في قدرة المتحدّث على اختيار الألفاظ والعبارات والجُمل، التي تَحمِل أكبر شِحْنات ممكنة من المعاني والدّلالات والإشارات، وعلى طريقة الإلقاء التي تقوم بتوصيل ما يريده إلى جمهوره .

وكما يقول الكاتب الإنجليزيُّ بنجامين جوويت في دراساته التي كتبها عن أفلاطون وأرسطو في القرن الماضي: إن تَدَهْوُرَ البلاغة جاء نتيجة طبيعية لاندثار الحرية السياسية، التي بدونها لا تقوم للخطابة البليغة قائمة . فبعد أن تحوّل مواطِنو الولايات الإغريقية الأحرارُ إلى عبيد تحت بطش الحكم الديكتاتوريّ ـ أصبح فن البلاغة مجرد زخارف لفظية، وتلاعُب بالكلمات والمعاني والأساليب . لكن كان هناك من علماء البلاغة من لم يرضَ عن

هذه المُبالغة والافتعال والزّيف، و وجد أن الخلط بين البلاغة والمُبالغة لا يعني سوى تفريغ هذا الفنّ من جوهره الحقيقيّ . ولكن لأن أحدًا منهم لم يكن قادرًا على خَوْض غِمار الخطابة السياسية لانعدام مُناخ الحرية ـ فإنهم استخدموا براعتهم اللغويةَ في نقد البلاغة في الأعمال الأدبية المعاصِرة؛ مما أدى إلى التركيز على التحليل اللغوي لها . مثال ذلك المؤرخ دايونيسياس الطرسوسيّ الذي كتب في عام ١٠٠ بعد الميلاد ملاحظاتٍ نقديةً على تركيب الجملة، والكاتب هيروموجينيس الذي أعدّ في نهاية القرن الثاني الميلادي دليلاً عمليًا لتعلُّم أساليب الكتابة .

أمّا عن تحليل إيقاعات النثر وأوزانه الذي قدّمه دايونيسياس، وتطبيقات المبادئ الجمالية لفن النثر التي أنجزها ديمتريوس ـ فإنها تدُل على أن الحدود بين البلاغة والشّعر لم تكن واضحةً بما فيه الكفاية . والدليل على ذلك، أيضًا، ما ورد في كتاب لونجاينوس « عن السُّمُوّ » الذي يشرح فيه كيف يمكن أن يكون سُمُوُّ الأسلوب ذا قيمةٍ عملية حقيقية للخطباء والمتحدّثين الجماهيريّين، لكن لونجاينوس يستمدُّ كل أمثلته ونماذجه من القصائد الشّعرية، وليس من نماذج الخطابة البليغة . وهذا العمل النقديُّ العظيم الذي تجاهَله قدماء الكُتاب، أعيد إحياؤه في القرنين السابعَ عشرَ والثامنَ عشرَ، حين أثار إعجاب الشعراء والنُّقاد إلى حدٍّ كبير، برغم أنهم لم يفهموا أو قللوا من شأن نظرية لونجاينوس، التي تُنادي بأن الحماس شرط أوّليّ لكل الإنجازات الأدبيّة السامية والرفيعة .

وكان شيشرون في نبذاته الثلاث التي كتبها عن فنّ الخطابة قد أيّد المَزْج بين التقاليد البلاغية الهلينية، والفصاحةِ الصادقة الأمينة، التي كان هو نفسه النموذجَ الرفيع لها في أواخر أيام الجمهورية الرومانية . وفي القرن

التالي أو ما سُمِّيَ بالعصر الفِضِّي للبلاغة، صادَر القياصرةُ كلَّ حريات النِّقاش السياسي في المَحافِل العامة، وانطلاقات الأفكار الخلاّقة بين المثقفين، مما أجبر علماءَ البلاغة الرومانيين على التركيز على الزخارف اللفظية، والحِيَل المنطقية؛ بحيث أصبحت الألفاظ والجُمل والعبارات في كتاباتهم وأحاديثهم مجردَ كُراتٍ يتقاذفونها فيما بينهم، واقتصرت البراعة البلاغية على إصابة الطرف الآخر بالعجز عن الردِّ المُفْحِم، وزخرت البلاغة بالألفاظ الجوفاء، والمصطلحاتِ المعقَّدَة، والشِّعارات الخالية من أيِّ مضمون فكري، والطقوس الغامضة التي لا يَعْرف كُنْهها سوى كَهَنتِها من علماء البلاغة المحترفين، الذين وضعوا براعتهم البلاغية في خدمة الأهداف السياسية التي وضعها القياصرة .

وقد حاول الخطيب السياسيُّ الشهير فابياسكوينتيليانوس (المتوفَّى عام ٩٥م) أن يواجه تَدَهْوُرَ البلاغة في عصره، من خلال تقديم نماذجَ من البلاغة الخطابية، تجمع بين التمكُّن من جزالة اللفظ ورصانة الفكرة، وقد تمثَّلت هذه النماذج في خُطَبِه الرسمية التي ألقاها في مجلس الشيوخ الرومانيِّ، وظن أن الآخرين سيحذُون حَذْوها، وبذلك تَقِف بل وتصدُّ التّدهْوُرَ المستمرَّ في علوم البلاغة . ولا شك في أنه نجح في إحداث تأثيرٍ ما، لكنه لم يكن كافِيًا لتجنُّب انهيار البلاغة والفصاحة الذي واكب انهيار الإمبراطورية الرومانية نفسها .

ومع بداية العصور الوسطى أصبحت البلاغة في مقدِّمة العلوم الضرورية التي تُدرَّس في المعاهد العلمية والدينية، يليها في الأهمية قواعدُ النحو والصرف، ثم المنطق أو الدياليكتيك . وظلَّت هذه الفروع الثلاثة تتزايد في الأهمية طوال سبعة قرون، وذلك قبل أن يتصاعد اهتمامُ الجامعات بالمنطق

الذي أجْبر البلاغةَ على التراجع إلى الخَلْف، بصفتها فنّا يتعامل مع الألفاظ والكلمات، في حين أن المنطق علمٌ يتفاعل مع المعاني والأفكار . والدليل على ذلك أن المنطق أصبح السِّلاحَ الفعّال المستخدَم في فنون المناظَرة وإقناع الآخرين بوجهة النظر المطروحة .

ولم تأتِ دراسات البلاغة في العصور الوسطى بجديد؛ إذ إنها سارت على نَمَطِ التقاليد القديمة، التي قسَّمت أساليب الحديث والكتابة إلى ثلاث درجات: الأسلوب القويّ، ثم التقليديّ، ثم الضَّعيف . أو ثلاث طبقات: الطبقة العليا، ثم الوسطى، ثم الدنيا . وعلى مستوى النظرية فإن البلاغةَ الرفيعة الراقية لم تتطلَّب مزيداً من الزخارف والمحسِّنات اللفظية فحسب، بل حتَّمت توظيف هذه الأدوات والأنماط والألوان البلاغية التي كانت تتميَّز بالصعوبة البالغة، وهي صعوبةٌ لا بد أن تؤدي إلى الجزالة والفخامة، والوقار والسُّمُوِّ، كما كان البلاغيون يعتقدون في تلك العصور .

وفي عصر النهضة تلقَّت الدراسات النظرية للبلاغة دفعةً جديدة من حركة الإحياء العام للدراسات الكلاسيكية . واستمرَّت الكُتيِّبات التي صدرت في القرنين الخامسَ عشرَ والسادسَ عشرَ في معالجة البلاغة كفنٍّ إعداد وإلقاء خطاب عام طبقًا للخُطوات الكلاسيكية التقليدية: جمع مادة الموضوع، وترتيبها، وتحديد أسلوب إلقائها، وتذكُّر كل التفاصيل المتصلة بالموضوع، ثم توصيله بأفضل أساليب النُّطق والإلقاء .

وفي عام ١٥٥٣ أصدر توماس ويلسون كتابًا عن البلاغة في اللغة الإنجليزية بعنوان « فن البلاغة »، اعترض فيه على استخدام المصطلحات الزاخِرة بالادِّعاء الأجوف، والتأكيدِ على اللفظ دون المعنى، لكنه في الوقت

نفسه لم يَجِدْ في كتابه عن تقاليد البلاغة القديمة، التي تربطها بالخطابة أساسًا . وكان أول هجوم كاسح على أساليب البلاغة المهترئة قد بدأ في منتصف القرن السابعَ عشرَ على يَدَيْ رجل الدين المتفتّح صمويل باتلر، الذي سَخِرَ من عدم جدوى ادّعاءات الصوفيين المحدثين، وأوضح أن كل قوانين البلاغة لا تعلم عن عالم البلاغة شيئًا سوى حفظِ أسماء أدواتها ومصطلحاتها وشعاراتها فحسب، أمّا التطبيقاتُ النقدية والتحليلية فليست من شأنها في شيء .

وعلى الرغم من ذلك، فإن تركيز الدراسات على حرفيات البلاغة القديمة التقليدية استمرَّ حتى منتصف القرن الثامنَ عشرَ، حين أصدر جورج كامبل عام ١٧٧٦ كتابه « دليل البلاغة » الذي وسَّع رقعة النقاش والجدل والتحليل، بتأكيد أن الشّعر ليس سوى أسلوب، أو شكل خاص من الأشكال، أو الفروع المعينة للخطابة . وفي مطلع القرن التالي دافع رئيس أساقفة دبلن ريتشارد ويتلي عن نظريته، التي تُنادي بأن مصطلحَ « البلاغة » يغطّي فنَّ التأليف والكتابة بصفة عامة، وإن كان مرتبطًا أساسًا بفن الخطابة والحديث في المحافل العامة، بل والأحاديث الحماسية الجوفاء، والخُدَع اللفظية الفارغة . وسَمّى دليلَه باسم « التأليف والبلاغة في الإنجليزية » .

وبعد ذلك توالت الكُتب التي تُعالِج الكتابة والتأليف، وحملت عنوان البلاغة على أغلفتها، برغم أنها لم تمسَّ الخطابة والأحاديث العامة من قريب أو بعيد، بل ركّزت أساسًا على مدى استعداد القارئ المتأمّل لاستيعاب ما يقرأ، ولم تهتمَّ بدور المستمع المُصغي لما يُلقى على مسامعه من أحاديثَ بليغة . وسارت كل كُتب البلاغة على هذا المنوال حتى الآن،

موضّحةً أن عناصر البلاغة الرئيسية تتمثّل في الوحدة والاتّساق والتركيز، وليست في الإلقاء والنُّطق والأداء .

وفي عام ١٩٣٦ أصدر الناقد إ. أ. ريتشاردز كتابه الشهير « فلسفة البلاغة »، الذي قدَّم فيه دراسة منهجية لمفهوم البلاغة في العصر الحديث، وعالجَ فيه أهداف الخطابة والمحاورة، وأنواع السِّياق البلاغيّ، وتداخُل الكلمات على مستوى اللفظ والمعنى في السياق، والمعايير التي تَحكُم العَلاقات بين الكلمات، والاستعارة وأساليب التحكُّم فيها . ولم تَعُدِ البلاغة في نظره ذلك الفنَّ الذي يُعنى بالخطابة والحوار والجدل فحسب، وإنما امتدَّ ليشمل كل وسائل التوصيل بالكلمات .

ومع ذلك فإن مفهوم البلاغة المعاصِرة لا ينأى كثيرًا عن المبادئ الأساسية، التي أرسى قواعدَها أفلاطون وأرسطو . وعندما نبَّه عالِمُ البلاغة المعاصر س. ا. هاياكاوا قُرَّاءه إلى أن معانيَ الكلمات لا تكمُن في الكلمات، وإنما فينا ـ فإننا في هذا التنبيه نسمع أصداءً لأقوال البُلَغاء القدامى، الذين أكّدوا أن الإنسان هو مقياس كل شيء في هذا العالم .

لكن البلاغة، لم تَعُدْ كما كانت في مفهومها القديم ـ مجرد تعبيرٍ قويٍّ ومركَّز وبليغ وصادِق عن إحساس وفكر صادقَيْن . وتجنَّب النُّقاد ربط البلاغة بالأسلوب الذي يعتمد على الألفاظ والمفردات في المقام الأول، والذي يُعبِّر تعبيرًا صادقًا عن شخصية المتحدِّث أو الكاتب . لم يَعُدْ هذا المفهومُ للبلاغة سائدًا بعد ازدهار حركة النقد الجديد في أعقاب الحرب العالمية الأولى، وحلَّ محلَّه مفهومٌ جديد، تمثَّل فيما كتبه ت . س . إليوت عام ١٩١٩ حين قال: إن الفن ليس تعبيرًا عن إحساسٍ صادِق مهما بلغ

الإحساسُ أو التعبير من الصِّدق، كما أنه ليس تعبيراً عن شخصية الفنان؛ فالأديب لا يكون بليغًا عندما يُحاوِل جاهدًا التعبير عن شخصيته تعبيراً مباشِراً وتقريريًا، بل هو يعبِّر عن هذه الشخصية بأسلوب غير مباشِر من خلال خلق شيء متجسِّد ومحدَّد، وكلما اتسعت فجوة الانفصال بين شخصية الأديب وعقلِه المُبدِع ازدادت قدرتُه العقلية والشعورية على إدراك المشاعر المختلفة، التي تمثِّل مادة الفن الخام القابلةَ للصياغة وإحالتها إلى شيء جديد، محدَّد ومتجسِّد في العمل الفني .

ولذلك لم تَعُد البلاغة فنَّ التعبير الصادق عن الإحساس الصادق، أو التمكُّن من الفصاحة الأسلوبية، أو التلاعُب بالألفاظ والأفكار ، أو الجزالة اللفظية والفخامة اللغوية، أو الطريقة المُثلى للإفضاء بمكنونات العقل والقلب، بل أصبحت تتمثَّل ــ على حدِّ قول إليوت ــ في خَلْق الأديب لمعادل موضوعيّ للإحساس أو الفكرة التي يريد التعبير عنها، بمعنى أن يَخْلُق الأديب شيئًا يجسِّد الإحساس والفكر، ويعادلهما معادلةً كاملة، بحيث لا يَزيد عنهما أو ينقص، فإذا ما اكتمل خلقُ هذا الشيء أو هذا المُعادِل الموضوعيّ ــ فإنه يُثير في نفس المتلقِّي الإحساس الذي يهدف إلى إثارته والفكر المجرد الذي يريد تجسيده .

من هنا كان اهتمامُ البلاغة المعاصِرة بتقويم العمل الفنيّ من جوانب ثلاثة: العمل الفنيّ في حد ذاته، والعمل الفنيّ في عَلاقته بالفنان، والعمل الفنيّ في عَلاقته بالقارئ . فعلى مستوى الجانب الأول فإن البلاغةَ تحدِّد العمل الفنيَّ على أنه معادِلٌ موضوعي للإحساس لا الإحساس نفسه، وللفكر لا الفكر نفسه، أو كما يقول الناقد المعاصِر س . لويس: إن الأدب هو استخدامُ اللغة لخلق جسد أو جسم محدَّد . أمّا على مستوى الجانب

الثاني المتمثّل في عَلاقة الأديب بالعمل الفنيّ فإن الخلق الفنيّ ليس تعبيراً عن شخصية الأديب، بل هو تحويلُ عدد لا يُحصى من الأحاسيس والأفكار التي خبرها الفنان وعرَفها في حياته الشخصية، إلى مركّبٍ جديد له كِيان مستقل، مختلف تمامَ الاختلاف عن الأحاسيس والأفكار التي خبرها الفنان . ولذلك فإن البلاغة المعاصِرة تنظر إلى عملية الخلق الفنيّ على أنها نوع من التفاعل الكيميائيّ، فكلاهما تحويلُ المادة الأصلية إلى مركّب جديد تماماً .

أمّا على مستوى الجانب الثالث، المتمثل في عَلاقة العمل الفني بالقارئ – فإن البلاغة المعاصرة توضّح: أن العمل الفنيّ لا يحقّق أثره المنشود في القارئ إلا إذا جسّد الإحساس والفكر في كِيان محدّد محسوس . فالعمل الفنيُّ لا ينقل الإحساس والفكر بالتعبير عنهما للمتلقّي، وإنما يُعادِلهما في وحدة عضوية متكاملة، وهي معادلة موضوعية تؤكّد أن الإحساس الذي يُثيره الفن يختلف عن الإحساس الذي تُثيره الحياة، وأن الفكر الذي يسيطر على عقول الناس في حياتهم العملية يختلف عن ذلك الذي يتجسّد في العمل الفنيّ . ولذلك إذا لم يترجم الإحساس والفكر إلى مُعادِل موضوعيّ – فإنهما ينتقلان إلى المتلقّي كما هما في الحياة، وبذلك يَنتفي الدور الذي يمكن أن يقوم به العمل الفنيُّ، ويَفقد أثره في داخل المتلقّي، وتزول عنه صفة البلاغة، مهما احتوى على ألفاظ فخيمة، وتعبيرات رصينة، وأساليبَ غايةٍ في الفصاحة والجزالة .

ويعرّف الناقد المعاصِر ألن تيت البلاغة بأنها درجة التعادل بين المخصّص والمجرّد، فالأديب البليغ حقّا هو الذي يستطيع أن يجعل المخصص، أي الجسمَ المحدّد الذي يخلقه، مجسّداً ومساوِيًا للمجرّد، أي

الإحساس الذي يَهدف إلى إثارته، والفكر الذي يبغي تجسيده . أمّا جون كرو رانسم الذي يُعتبَر أرسطو النقد الحديث فيُضيفُ بُعداً آخر إلى نظرية البلاغة المعاصِرة، يتمثَّل في نظريته الخاصة بالنسيج والتّركيب، التي يفرق بها الأدب عن العلم؛ إذ إن الأدبَ يتميَّز عن العلم بجمعه بين النسيج والتركيب . ففي لغة العلم يَقتصِر دور الألفاظ والتعبيرات والجُمل على خدمة الغرض، أو المنطق العام للنظرية العلمية، أمّا في العمل الأدبيّ فمثل هذا المنطق العام لا قيمة ولا دور له في ذاته إذا انفصلت عن النسيج الذي صُنِع منه العمل الأدبيُّ؛ لأن الأدب لا يهتمُّ بالمعاني العامة أو المجرَّدة كما يفعل العلم، ولذلك فإن قيمته الفعلية تَكمُن في قدرته على أن يمتصّ الأحاسيس والأفكار المجردة ثم يُعيدها إلى المتلقّي في صورةٍ مجسَّدة زاخرة بالتفاعل والحياة . ولذلك فإن المعرفة التي يَحصُل عليها المتلقّي من الأدب غير تلك التي يُزوِّده بها العِلْم؛ لأنها معرفة بالمحدَّد المخصَّص لا بالمطلق المجرد . ذلك أن المفهوم المعاصِر للبلاغة يحتِّم على الأديب أن يجعل من النسيج والتركيب، أو المضمون والشكل، أو المبنى والمعنى، وحدةً عضوية لا يمكن أن تتجزأ بحيث يستحيل الحذفُ منها أو الإضافةُ إليها، أو تلخيصُها أو إعادةُ روايتها على سبيل التعرُّف بها؛ لأن معنى العمل الأدبيّ لا يمكن أن ينفصل عنه .

أمّا الناقد المعاصِر كليانث بروكس فيرى أن البلاغة المعاصِرة تحتِّم على الأديب ألا يُفصِح عن الإحساسِ أو الفكر، بل يولِّدهما في عقل القارئ عن طريق المفارقة بين العناصر المختلفة، التي يتضمَّنها العمل الأدبي، لذلك يسمِّي بروكس لغةَ الأدب بلغة المفارقة، التي تُجنِّب الأديب الوقوعَ في خطأ التعبير المباشر ذي البعد الواحد . فعندما تلعب المفارقة دورها فإن

العمل الأدبيّ يستطيع أن يعبّر عن شخصيته المتميِّزة، ذات الأبعاد المتعدِّدة، بعيداً عن مَنظور الأديب الشخصيّ .

كذلك يهاجم الناقِد المعاصر ف . ر . ليڤيز التعبيرَ المباشِر في الأدب؛ بصفته الدليلَ القاطع على فشل الأديب في خَلْق كيانٍ خاص متميِّز لعمله الفنيّ، وذلك لغياب المُعادِل الموضوعي الذي يجسِّد الإحساس والمعنى، ثم يقوم مقامهما . فالكاتب الذي يَعجِز عن خلق شيء معين له كيانُه الخاص به، لا بُدّ أن يُفصِح عن الإحساس والفكر مجردَيْن من أيّ هدف فنيّ أو جماليّ خلفهما، في حين أن البلاغةَ تَكمُن في أن يجسِّد الأديب الإحساس والفكر لا أن يُخبِر المتلقّي بهما .

والبلاغة الحقيقية في العمل الفنيّ لا تَكمُن في بعض أجزائه دون الأجزاء الأخرى، بل تَكمُن في معناه الكليّ؛ لأنها تسري في نسيجه مَسْرى الدماء في الشرايين؛ فمعنى القصيدة أو المسرحية أو الرواية لا يُستمَد من جزء من أجزائها، أو من عنصر من عناصرِها منفرداً عن بقية العناصر، بل من جسمها ككلٍّ له كيانه المستقل، الذي يعتمد على نسيجها وتركيبها بكل العَلاقات العضوية القائِمة بينهما، والعناصر المتفاعِلة فيهما من صور ورموز، وشخصيات ومواقف، وأوصاف وأحداث، وأفكار وأحاسيس، وأوزان وبحور، وحِواريات وإيقاعات وخلفيات، وغير ذلك من العناصِر الوظيفية المتفاعِلة مع بعضها بعضاً، للتعبير الفنيّ عن الإحساس والفكر اللذين يريد الأديب نقلهما إلى المتلقّي . وهي جميعًا مجرد وسائلَ يصل بها الأديب إلى هدفه الفنيّ المتمثِّل في كيان العمل الفنيّ، ولا يمكن أن تُعتبَر منفردةً أو مجتمعةً هدفًا في حدّ ذاتها كي يسعى إليها الأديب .

من هنا كانت البلاغة المعاصِرة ترفض تحليل العمل الأدبيِّ على أساس أن اللغة التي يَستخدمها الأديب لغةٌ رصينة، والأفكارَ التي يقدّمها أفكار أصيلة، والأحاسيسَ التي يتحدَّث عنها أحاسيسُ صادقة، والأوصافَ التي يرسُمها أوصافٌ دقيقة؛ فاللغة مهما كانت رصينة لا تُعتبَر هدفًا في حد ذاتها، وكذلك الحال مع الأفكار والأحاسيس، والأوصاف والصور والمواقف؛ إذ إنها كلّها وسائلُ رموز للتعبير عن الإحساس وتجسيد الفكر في كيان عضويٍّ مستقل بذاته . والتعبير الأدبيُّ لا يصل إلى مرتبة البلاغة الحقيقية إلا إذا وَظَّفَ كل هذه الوسائل في خلق مُعادِل كامل للإحساس والفكر، بحيث لا ينفرد جزء من هذا المُعادِل بالإبانة عن هذا الإحساس وهذا الفكر دون أيِّ جزء آخر منه . وإذا أخلّت إحدى هذه الوسائل بوظيفتها فإن التعبير لا بد أن يكون في مجموعه ناقصًا مختلا مبتورًا .

ويَكمُن المفهوم الجوهريُّ للبلاغة المعاصِرة في إصرارها على توظيف الرمز الخاص بدلاً من المعنى المجرد، والتلميح بدلاً من التصريح، والإيحاءِ بدلاً من الإخبار، والتصويرِ بدلاً من التقرير، والتجسيدِ بدلاً من التجريد . ذلك أن البلاغةَ لا تَكمُن في سرد الفكرة، بل في ترجمتها إلى شكل معين، خاصٍّ، محدَّد . فالبناء الكليُّ للعمل الفنيِّ يمكّن الأديب من أن يُضمِّن ما يريد أن يقول بدلاً من أن يصرِّح به .

ويرى الفيلسوف الأمريكيُّ المعاصِر جون ديوي أن هذه الخاصِّيَّةَ تميِّز الفن عن العلم؛ لأن عالِمَ النفس مثلاً إذا ما عالج الإحساس فهو لا يملك سوى أن يُخبِرنا به، أمّا الأديب فيخلق موقفًا معينًا يُثير هذا الإحساس في نفوسنا، فهو لا يَصِفه كما يفعل العالم، بل يَخلق ما يجعله حقيقة متجسِّدة

ملموسة . ولذلك فإن البلاغة المعاصِرة تَعتبِر اللغة رمزًا يجب أن يطابق الشيء الذي يرمز إليه مطابقةً تامة . ودرجةُ مطابقةِ الرمز لما يرمز إليه من المسائل التي تهتمُّ بها البلاغة الحديثة، التي لا يمكن أن تتوفَّر في العمل إذا زاد الرمز على الإحساس والفكر، أو زاد الإحساس والفكر على الرمز؛ فالنتيجةُ في الحالة الأولى زخارفُ لفظيةٌ مفتعَلة وصور سقيمة بلا وظيفة تعبيرية؛ لأنها مجرَّد زوائدَ لفظيةٍ أو نُتوءات بديعية . وفي الحالة الثانية غموضٌ وإبهام وعجز عن التأثير الفعّال في المتلقّي .

ولعل من أهم إنجازات البلاغة الحديثة إصرارَها على أن العمل الفنيَّ عالَمٌ له كِيانُه المستقل؛ لأنه المُعادِل الموضوعيُّ لإحساسٍ معين وفكرٍ معين، لا يمكن الحصولُ عليهما من مصادرَ أخرى غير العمل الفنيِّ ذاته . ولذلك فإن المصادرَ، والخبراتِ التي أدت إلى خَلْق العمل الفنيِّ، وأوحت به – تختلف تمام الاختلاف بمجرد انصهارها في بُوتقة العمل الفنيِّ عنها قبل دخول هذه البُوتقة . فمثلاً نجد أن زهرة الياسَمين التي يصوِّرها الشاعر في شِعره تمدُّنا بمشاعرَ تختلف عما تمدُّنا به زهرةِ الياسَمين التي نراها في حديقةٍ ما، بل وعن الزهرة نفسها التي أوحت للشاعر بالقصيدة؛ لأن الياسمين الذي يَصِفه الشاعر ليس إلا رمزًا من رموز أُخرى يُوظِّفها الشاعر ليعبِّر لنا عن إحساس معين ويجسِّد فكرًا معينًا، وهذا الإحساسُ أو هذا الفكر ليس صفةً أو خاصيةً من خصائص الياسمين، كما أنه ليس خاصيةً من خصائص أيِّ رمز من الرموز الأخرى التي يوظِّفها الشاعر، ذلك أن أيَّ شيء في حياتنا العملية لا يمكن أن تكون له خاصيةٌ شِعرية ما لم يوظِّفه الشاعر كمُعادِل موضوعيّ للإحساس والفكر اللذَيْن يريد نقلَهما إلى المتلقي .

إن بلاغةَ الأدب لا تَكمُن في براعته اللفظية، وإنما في موضوعيته الشاملة، ذلك أن أيةَ لغة أو أداة أو موضوع أو فكرة تَصلُح مادةً خاماً للأدب، إذا وظَّفها الأديب كمُعادِل لإحساس وفكر معيَّنَيْن يرغب في التعبير عنهما فنيّا . كذلك فإن العمل الفنيّ لا يمكن أن يكون تعبيراً عن شخصية الفنان، أو كما يقول الناقِد والروائي المعاصِر إ. م. فورستر: إن المتلقِّي ينظر فعلاً بعيني الكاتب، لكنه لا ينظر إليه بل إلى ما يُشير، وكلما تَتبَّعَ إشاراته إلى الموضوع تضاءلت رؤيتُه له؛ فالتّلقِّي عندما يستغرقه عملٌ فنيٌّ ناضِج، يُصبح هذا العمل الحقيقةَ الوحيدة الكائنة التي تتضاءل إلى جوارها كل الحقائق الأخرى، حتى حقيقة الفنان الذي أبدعها .

أمّا في اللغة العربية فكانت البلاغةُ من أهمّ المباحث التي شغلت البُلَغاء والنُّحاة على مرِّ العصور، ابتداءً بأقوال أبي الأسود الدُّؤَلي الذي كان أول من فكَّر في وضع قواعدَ للغة العربية، وتقنينات للبلاغة العربية في القرن الهجريّ الأول . وعلى الرغم من أنه لم يَصِلْنا أيُّ كِتاب متكامل منه ــ فإن آراءه التي ذُكِرَت في الكُتب المتفرقة بعد ذلك كانت قاعدةَ انطلاق إلى آفاق هذا المجال، وجعلت منه أبًا لقواعد النحو العربيّ، وبالتالي رائداً من رُوَّاد بلاغتها، التي تلقَّت دفعة قوية في القرن الثاني الهجريّ على يَدَيْ سيبوَيْهِ، بصفته أول من وضع كِتاباً في النحو العربيّ باسم « الكتاب »، وكان قد استقى معظم مادَّته من آراء أستاذه العظيم الخليل بن أحمد، الذي لم يهتمّ بتسجيلها بقدر اهتمامه بتسجيل مَنهجه الرائد في تقنين أوزان وبحور الشعر العربيّ، ولذلك قام سيبوَيْهِ بجمع أقوال أستاذه ونظَّمها ونسَّقها ومَنهجها، وبذلك حفظها لنا عبر القرون .

أمّا ابنُ الحاجِب فقد كتب ألفيتيه « الشافية » و « الكافية » كدراسات معقّدة إلى حدٍّ ما في المجال المبكّر للنحو العربيّ، ولذلك لم يرجع إليها النُّحاةُ وعلماء البلاغة إلا فيما نَدَرَ، خاصة وأن ألفية ابن مالك بعد ذلك أغنتهم عن ألفيتيه، وذلك لبساطتها وسَلاستها .

أمّا البلاغةُ العربية فلم تَشهد مولدها الحقيقيَّ إلا في القرن الرابع الهجريّ على يد عبد القاهر الجُرجاني الذي وضع أُسُسَها وأصولها العامة، ثم الزَّمَخْشريّ في القرن الخامس الذي انتقل باهتماماته التحليلية من مجال الألفاظ البحتة إلى المجاز، وقام بدراساته الرائدة في ميدان تطوُّر دلالة الكلمة من الحقيقة إلى المجاز .

وكذلك استفاد النُّحاةُ وعلماء البلاغة من محاولات الكِسائي في جمع الشواهد اللغوية والشِّعر العربيّ، حتى يكتسب النحو العربيُّ منهجًا مقننًا سَلِسًا خاليًا من الثُّغرات . وهو الأسلوب الذي اتّبعه معظم النُّحاة بعد ذلك في شرح الشروح السابقة عليهم طلبًا للمزيد من البساطة والسهولة، كما فعل الصبَّان في العصور الوسطى عندما قام بالتَّحْشِية على شروح عالِم اللغة المصريّ الأشموني، الذي وضع أكبر الشروح وأكثرها إسهابًا لألفية ابن الحاجِب، بهدف التخفيف قدر الإمكان من صعوبتها وتعقيدها .

وأخيرًا يأتي ابنُ مالكٍ الأندلسيّ في القرن السابع الهجريّ ليضع ألفيته الشهيرةَ التي قامت معظمُ الشروح النحوية عليها بعد ذلك؛ إذ إنه مزج فيها كل الاجتهادات النحوية في ألف بيتٍ على شكل أرجوزة كبيرة، لتسهيل مهمة حِفظ قواعد اللغة العربية، بالإضافة إلى كِتاب آخر لنفس الهدف بعنوان « التسهيل » أو « تسهيل الفوائد » .

وقد قدَّم نبيل راغب دراسة مُوجَزة عن أقسام البلاغة العربية وأصولها وأنواعها في كتابه « القواعد الذهبية لإتقان اللغة العربية في النحو والصرف والبلاغة » . فالبلاغةُ العربية تنقسم إلى ثلاثة علوم: علم المعاني وعلم البيان وعلم البديع . والفصاحةُ بصفتها عنصراً حيويّا في البلاغة تتوغّل بدورها في هذه العلوم على المستوى العام؛ فهي تَدلُّ على البيان والظهور مثل: أفصح الخطيب في منطقه، أي بان وظهر كلامه، وهي تُعَدُّ وصفًا للكلمة والكلام والمتكلّم .

وتَعني فصاحة الكلمة سلامتَها من تَنافُر الحروف، ومخالفة القياس، والغرابة، وذلك أن تنافر الحروف من حيث إيقاعُ الكلمة كوحدة صوتية متناغمة ــ من شأنه أن يُثقِل اللسان، ويؤدّيَ إلى عُسر النطق بها، بحيث ترن الكلمة في أذن المُستمع نشازًا قد يعوق التقاطه واستيعابه لها . أمّا مخالفةُ القياس فتعني عدم جريان الكلمة على قانون الصَّرف الذي شاع استخدامُه، وقنَّنه النُّحاةُ والبُلَغاء . أمّا الغرابةُ فتبدو في الكلمات التي يَندرُ استخدامها، نظرًا لمعناها غير الظاهر للمتلقّي العاديّ .

هذا عن فصاحة الكلمة، أمّا عن فصاحة الكلام فلا بد من سلامته من تَنافُرِ الكلمات مجتمعةً، ومن ركاكة التأليف، ومن التعقيد مع فصاحة كلماته . أمّا تَنافُرُ الكلمات من حيث تَسلسُلها الإيقاعيُّ المتناغِم فمن شأنه أن يُثقِل اللسان ويؤدي إلى عُسر النطق بها، وبالتالي صعوبة استيعابها من ناحية المتلقي . أمّا ركاكةُ التأليف فتعني عدم جريان الكلام على القوانين التي وضعها النُّحاةُ للغة، وتنشأ هذه الرَّكاكة من عدم استخدام المشهور من هذه القوانين، واللجوءِ إلى ما يَعتبِره بعض النُّحاة صحيحًا، لكن إذا خالف تأليف الكلمات القانون المُجْمَع عليه من كل النُّحاة؛ كأنْ يجر الفاعل

ويرفع المفعول وينصب المجرور؛ فهذا كلامٌ فاسِد لا يَمُتُّ إلى اللغة الصحيحة بِصلة، ذلك أن الكلام بطبيعته وسيلةٌ مقنَّنة لتوصيل المعنى صحيحًا بكل دلالاته الممكنة . أمّا التعقيدُ مع فصاحة الكلمات فيعني صعوبة التقاط المعنى المراد؛ نتيجةً للغموض من جهة اللفظ بسبب تقديم أو تأخير أو فصل، ويُسمَّى تعقيدًا لفظيًا . أمّا من جهة المعنى فالتعقيدُ يَنتج عن استعمال مجازات وكنايات لا يُفهَم المقصود بها، ويُسمَّى تعقيدًا معنويًا .

أمّا عن فصاحة المتكلّم فهي مَلَكةٌ للتعبير الدقيق عن المقصود بكلام فصيح في أيِّ موضوع مطروح للكلام، بحيث يصل المعنى إلى المتلقِّي كما قصده المتكلّم . لكن البلاغة كمصطلح لغويٍّ تعني الكلام والمتكلم، ولا تُعنى بالكلمة في حدِّ ذاتها، ومن ثم فهي أخصُّ من الفصاحة .

وتَعْني بلاغةُ الكلام مطابقتَهُ لِمُقْتضى الحال مع فصاحته . والحال هي الموضوع أو المعنى الذي يؤدِّي بالمتكلّم إلى أن يُورِدَ عبارته على صورة معينة، وهذه الصورة هي المُقْتضى أو الوسيلة أو الأسلوب الذي يحمل المعنى إلى المتلقِّي؛ فمثلاً يتطلَّب حديثُ العشاق في ليلة صيف مُقمِرة إيرادَ العبارات على صورة الإطناب، في حين تتطلَّب أوامرُ القائد في ميدان المعركة أن تَرِدَ عباراته على صورة الإيجاز . فكلٌّ من حديث العشاق وأوامر القائد حال، وكلٌّ من الإطناب والإيجاز مقتضًى، وإيرادُ الكلام على صورة الإطناب أو الإيجاز مطابقةٌ للمقتضى .

أمّا بلاغةُ المتكلم فهي قدرته على التعبير الدقيق عن المقصود بكلام بليغ في أيِّ موضوع مطروح للتعبير شفاهةً أو كتابة، وذلك لا يتأتّى له إلا بتربيته المستمرَّة لذوقه اللغويِّ الذي يجنِّبه الوقوعَ في التنافر، وخبرته

بالصَّرْف الذي يُجنّبه مخالفةَ القياس، ودرايته العميقة والشاملة بالنحو الذي يُجنّبه ركاكةَ التأليف والتعقيد اللفظي، وكثرة اطلاعه على الأعمال الأدبية الأصيلة الراقية التي تُجنّبه الغرابة، وامتلاكه لناصية البيان الذي يُجنّبه التعقيد المعنويَّ، وتمرُّسه بعلم المعاني حتى يُصبحَ سيداً للأحوال ومقتضياتها . ولذلك لا تتأتّى البلاغةُ إلا لمن ملك ناصية اللغة والصرف والنحو والمعاني والبيان والبديع مع موهبة الذوق السليم، الذي لا ينمو ولا يُشحذ إلا بالاطّلاع والتذوُّق المستمرَّيْن لما أنتجته قرائح العظام من رواد الأدب العربي، سواء الكلاسيكي أو الحديث منه .

وكان الأدب العربيُّ الحديث من المُرونة بحيث استطاع أن يَستوعِب مفاهيم البلاغة المعاصِرة، التي لم تَقتصِر على مجرد التعبير الصادق عن إحساس صادق، ولم تكتفِ بربط البلاغة بالأسلوب، وباعتبار الأسلوب البليغ هو الأسلوبَ الذي يعبِّر تعبيراً صادقاً عن شخصية المتكلِّم أو الكاتب . فقد أكّدت البلاغة المعاصِرة أن الأدب خاصةً والفن عامةً تعبيرٌ موضوعي غير مباشر، عندما يركز الفنان جهده العقليَّ والانفعاليَّ في إبداع شيء محدد، وكلما ازداد انفصال شخصيته عن عقله المُبدِع، زادت قدرته على إدراك المشاعر المختلفة التي هي مادةُ الأدب، وعلى تحويلها إلى شيء جديد، هو العمل الأدبيُّ .

ولعل البلاغةَ العربية الكلاسيكية لم تبتعد كثيراً عن هذا المفهوم العالميِّ المعاصر للبلاغة، حين أكّد البُلَغاء العرب قيمة الموضوع، الذي يؤدي بالأديب إلى أن يُورِدَ عبارته على صورة معينة، أي العَلاقة العضوية بين المضمون الذي هو الموضوع أو المعنى أو الحال، وبين الشكل الذي هو الأسلوبُ أو الوسيلة أو المقتضَى؛ أي أن مقتضَى الحال هو شكل المضمون

الذي لا يمكن أن يَبْلُغَ المتلقّيَ إلا من خلال الشكل . ولذلك كان الأدب العربي الكلاسيكيُّ قادرًا على الصمود والرسوخ عندما طُبِّقت عليه المقاييس النقدية للبلاغة الحديثة .

وعِلم المعاني في البلاغة العربية يَدرُس أحوال اللفظ العربيِّ، الذي يطابق بها مقتضَى الحال، بِحُكم اختلاف صور التعبير لاختلاف الأحوال، التي تتمثَّل في الخبر والإنشاء، في الذِّكر والحذف، في التقديم والتأخير، في الوصل والفصل، وفي الإيجاز والإطناب والمساواة .

أمّا بالنسبة للخبر والإنشاء، فالخبرُ يحتمل الصِّدق أو الكذب مثل: سافَرَ طارق، خالد مجتهد . أمّا الإنشاءُ فلا يَحتمل هذا أو ذاك مثل سافِرْ يا طارق، اجتهدْ يا خالد، والمقصود بصدق الخبر مطابقتُه للواقع، وبكذبه عدم مطابقته له . وإذا كان هدف المُخْبِر من خبره إفادةَ المُخاطَب فلا بد أن يكون الكلام محددًا بتوضيح المعنى فحسب؛ حتى لا يقعَ في خطأ اللَّغو .

أمّا في حالة الذِّكر والحذف، فمن بدهيات علم المعاني أن أيَّ لفظ يرد في أيِّ سياق لُغويٍّ، لا بد أن يَدُلَّ على معنًى، وإذا لم يَقم بهذه الوظيفة تعيَّن حذفُه . لكن الذِّكر يحتاج أحيانًا إلى تكرار نفس الألفاظ على سبيل الإيضاح وتأكيد التقرير، أو على سبيل التسجيل على السامع حتى لا يُحاوِلَ الإنكار بعد ذلك . أمّا دواعي الحذف فَتَبرُز بصفة عامة في الأعمال الشِّعرية والمسرحية والروائية؛ حتى لا يؤثِّرَ حشدُ الألفاظ على الشِّحْنة الانفعالية التي يريد الأديب توصيلَها إلى المتلقّي .

أمّا بالنسبة للتقديم والتأخير، فمن أصول عِلم المعاني استحالةُ النطق بأجزاء السياق اللُّغويِّ دفعةً واحدة، بل لا بُدَّ من تقديم بعض الأجزاء

وتأخير البعض الآخر، دون أن يَعني هذا أن بعضها أولى بالتقدُّم لأهميته، والبعض الآخر أولى بالتأخُّر لتفاهته؛ ذلك أن جميع الألفاظ تَستوي في الأهمية الوظيفية من حيث هي لَبِناتٌ أو خلايا في البناء اللُّغويّ، هذا بعد مراعاة ما تَجِبُ له الصدارةُ مثل أدوات الشرط والاستفهام، لكن من حق الأديب أو الكاتب أن يستخدم عامِلَ التقديم إذا كان هناك ما يوجِب ذلك مثل: إثارة التشويق إلى المتأخِّر إذا كان المتقدِّم موحيًا بغرابة ما سوف يسرد بعده، أو تَعجيل النبأ السّارّ أو السيِّئ، أو عندما يكون المتقدِّم محلَّ الإنكار والتعجُّب. وما ينطبق على التقديم ينطبق بدوره على التأخير لأنهما متلازمان، فإذا تقدَّم أحد ركنَي الجملة تأخَّر الآخر.

ويَعتمِد علم المعاني في اللغة العربية على ثلاثة أساليبَ في التعبير عن المعاني التي يريد المتكلِّم أو الكاتِب توصيلَها إلى الآخرين، وهي: الإيجاز والإطناب والمساواة. فالإيجازُ هو توصيل المعنى بعبارة ناقِصة عنه مع وفائها بالغرض، فإذا لم تَفِ بالغرض تحوَّل الإيجاز إلى إخلال بالمعنى؛ ولذلك تَنحصِر دواعي الإيجاز في تسهيل الحفظ، والإسراع بعملية الفهم والاستيعابِ، وضيقِ المقام الذي لا يَسمح بالإسهاب، والسأمِ الذي قد يُصيب المتلقي، وإخفاءِ ما لا يَصِحُّ الجهرُ به؛ أي تطبيق مبدأ خير الكلام ما قلَّ ودلَّ، بحيث تُصبِح العبارة القصيرة مكثَّفةً ومشحونة بالدلالات بقدر الإمكان.

أمّا الإطنابُ فهو توصيل المعنى بعبارة زائدة عليه، لكنها تقوم بدور محدَّد في خدمة المعنى، وإذا لم تكن في الزيادة فائدةٌ سُمِّي تطويلاً أو حَشْوًا، ولذلك فإن من دواعي الإطناب تثبيتَ المعنى، وتوضيحَ المقصود، والتوكيدَ،

والتخلُّصَ من احتمالات الإبهام، والإلحاح أو التّرغيب، التّهديد أو الإنذار، وغير ذلك من الأساليب البلاغية .

أمّا المساواةُ فهي توصيل المعنى المقصود بعبارة مساوِية ومعادِلة له، وهي المميزة للأسلوب العلميّ والوصف الدقيق . فالإيجاز قد يُخِلُّ ببعض جوانب الموضوع المطروح للدراسة والتحليل، والإطنابُ قد يشتِّت ذهن المخاطب بعيداً عنه .

فإذا انتقلنا إلى عِلم البيان وجدناه يبحث في المجاز بأنواعه: التّشبيه والاستعارة والمجاز المرسَل والمجاز المركَّب والمجاز العقليّ، كما يبحث في الكناية . فالتشبيهُ هو إلحاق أمرٍ بأمرٍ في وصفٍ باستخدام أداة معينة لغرض محدَّد . ويسمّى الأمر الأول المشبَّه والثاني المشبَّه به والوصف وجه الشبه، والأداة الكاف أو غيرها . وأركانُ التشبيه أربعة: المشبَّه والمشبَّه به ويسمَّيان طرفي التشبيه، ثم وجه الشَّبه والأداة . و وجه الشَّبه هو الوصف الخاص الذي قُصِد اشتراكُ الطرفين فيه، وهو موطن التجوُّز في التشبيه، وأداة التشبيه هي اللفظ الذي يَدلُّ على معنى المشابَهة مثل الكاف و « كأنَّ » وما في معناهما . أمّا التشبيهُ البليغ فهو ما تُحذَف فيه أداة التشبيه و وجهه، مثل: العلمُ نورٌ؛ أي كالنور في هدايته للإنسان . وهذا النوع من التشبيه يقابِل الاستعارة في اللغة الإنجليزية .

والمجازُ اللُّغويّ هو اللفظ المستعمَل في غير ما وُضِع له لعلاقة مع قرينة مانِعة من المعنى الأصلي، مثل الدرر المستعمَلة في الكلمات الفصيحة عندما نقول: المتنبي يتكلّم بالدرر، فإنها مستعمَلة في غير ما وُضِعت له؛ فإنها وُضِعت أصلاً للآلئ الحقيقية، ثم نُقِلت إلى الكلمات الفصيحة لعلاقة

المشابَهة بينهما في الحسن . وهذا المجازُ اللُّغويُّ غير المجاز العقليِّ، ولهذا يشمل التعريفُ المجازَ المفرد والمجازَ المركّب . وإذا كانت عَلاقة المجاز المشابَهة بين المعنى المجازيِّ والمعنى الحقيقيِّ كما في العَلاقة بين الدرر والكلمات الفصيحة تُسمَّى استعارة، وإلا فمجاز مرسَل مثل: أرسلت العيون لتطّلع على أحوال العدو ـ أي الجواسيس .

والاستعارة في الأصل تشبيهٌ حُذِف أحدُ طرفيه و وجهُ شبهه وأداته، فهي مجاز علاقته المشابهة . والمشبَّه يسمَّى مستعاراً له، والمشبَّه به يسمى مستعاراً منه . وتنقسم الاستعارة إلى مصرَّحة وأصلية ومرشَّحة . فالمصرَّحة هي ما صُرِح فيها بلفظ المشبَّه به مثل:

فأمْطَرَتْ لُؤْلؤاً من نَرْجسٍ وسَقَتْ ورْداً وعضّت على العُنّاب بالبَرَدِ

فقد استعار الشاعر اللؤلؤ والنرجس والورد والعُنّاب والبَرَد للدموع والعيون والخدود والأنامل والأسنان . ويقابِل الاستعارة المصرَّحة استعارةٌ مكنية وهي ما حُذِف فيها المشبَّه به ورُمِز إليه بشيء من لوازمه مثل: أظهر له مِخْلب البَطْش حتى لا يُطالِبَ بحقه؛ فقد استعار الوحش للبطش ثم حذفه ودل عليه بشيء من لوازمه وهو المِخْلب، وإثبات المخلب للبطش يسمى استعارة تخييلية .

أمّا الاستعارة الأصلية فهي ما كان المستعار فيها اسماً غير مشتق كاستعارة الظلام للجهل والنور للعلم . ويقابلها الاستعارة التبعية وهي ما كان فيها المستعار فعلاً أو حرفاً أو اسماً مشتقاً مثل: ركب البطل كتفي غريمه، أي لازمه ملازمة شديدة .

أمّا الاستعارة المرشَّحة فهي ما ذُكِر فيها ما يُناسِب المشبه به مثل:

﴿ أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت تجارتهم .﴾ فالشراء مستعار للاستبدال وذكر الرّبح والتجارة ترشيح . ويتفرّع من الاستعارة المرشّحة استعارةٌ مجرّدة يذكر فيها ما يناسب المشبه مثل: ﴿ فأذاقها الله لباس الجوع والخوف ﴾ وفيها استعير اللباس لما غشِيَ الإنسانَ عند الجوع والخوف، والإذاقة تجريد لذلك . كذلك هناك الاستعارة المطلقة التي لا يُذكَر معها ما يُناسِب المشبَّه به أو المشبه مثل ﴿ ينقضون عهد الله ﴾ ولا يَصحُّ الترشيح والتجريد إلا بعد تمام الاستعارة بالقرينة .

أمّا المجاز المرسَل فعَلاقتُه غير المشابَهة مثل السببية في جملة: عَظُمت يده عندي؛ أي نعمته التي سببها اليد . أمّا المجاز المركّب فمَثَلهُ مثل المجاز المرسَل، من قسمي المجاز اللغوي؛ وهو ما استعمل في غير ما وضع له لعلاقة غير المشابهة كالجُمل الخبرية إذا استعملت في الإنشاء مثل:

أتاكَ الربيعُ الطّلْقُ يختالُ ضاحكًا   من الحُسْـنِ حتّى كاد أن يتكلّما

فليس غرض الشاعر من هذا البيت الإخبار بمعلومات، بل إظهار البهجة والانشراح والانطلاق . لكن إذا كانت عَلاقته المشابهة سُمِّيَ استعارة تمثيلية كما يقال لمتردِّد في أمر: أراك تقدِّم رِجْلاً وتؤخِّر أخرى؛ فقد شبهنا تردُّدَه في هذا الأمر بصورة تردُّد من قام ليذهب، تارة يريد الذهاب فيقدِّم رِجْلاً وتارة لا يريده فيؤخِّر أخرى، ثم استعرنا اللفظ الدال على صورة المشبه به لصورة المشبه . والأمثال السائرة والأقوال المأثورة كلُّها من قبيل الاستعارة التمثيلية .

أمّا المجاز العقليُّ فهو إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له عند المتكلّم في الظاهِر لعَلاقة ، مثل: يعيش الإنسان تحت رحمة القدر؛ فالإنسان

ليس تحت رحمة القدر ولكنه تحت رحمة الله عز وجل، ولذلك فهو إسناد إلى غير ما هو له . كذلك يُتيح المجاز العقليُّ إسنادَ ما بُنِيَ للفاعل إلى المفعول، مثل: حياة راضية، وعكسه مثل: صباحٌ مفعَمٌ بالأمل . وأيضاً الإسناد إلى المصدر، مثل: جَدَّ جِدُّه، أو إلى الزمان مثل: نهاره صائم، أو إلى المكان، مثل: نهرٌ جارٍ، أو إلى السبب، مثل بنى خوفو الهرم الأكبر .

وكقاعدة عامة فإن المجاز اللُّغويَّ يتركَّز في اللفظ، والمجاز العقليُّ يتمثَّل في الإسناد .

أمّا الكناية فهي لفظ قُصِد به لازمٌ لمعناه لكن من خلال مضاهاة أو تَناظُر أو تَوافُق أو قياس تمثيلي . وتنقسم إلى ثلاثة أنواع حسب نوع المُكنَّى عنه: الأول يكون فيه المكنّى عنه صفة، مثل قول الخنساء:

طويلُ النِّجاد، رفيعُ العمادِ   كثـــيرُ الرَّمـــاد إذا مـــا شَتَا

فهي تقصد أنه طويل القامة وسيد كريم، والثاني: يكون فيه المُكنَّى عنه نسبة مثل: المجدُ بين طيّات ثوبه، والكرمُ تحت ردائه، أي نسبة المجد والكرم إليه، والثالث: لا يكون فيه المُكنَّى عنه صفة ولا نسبة، وإنما يكون موصوفاً، مثل:

الضّارِبينَ بكلِّ أبيضَ مِخْذَمٍ   والطّاعِنينَ مَجامعَ الأضْغانِ

فالشاعر يُكنّي بمجامع الأضغان عن القُلوب .

وإذا كثرت الوسائط في الكناية سُمِّيت تلويحاً، مثل: كثير الرماد أي كريم، ذلك أن كثرة الرماد تستلزم كثرة الإحراق، التي تستلزم في النهاية الكرم .

أمّا إذا قلّت الوسائط أو اختفت سُمِّيَتْ رمزاً، مثل يا لهُ من سمين رِخْو! أي غبي بليد . لكن إذا وضحت الوسائط برغم قِلّتها سمِّيت إيماءً وإشارة، مثل: في حَضْرته أحنى المجدُ هامته، كناية عن مجده هو .

أمّا النوع الأخير من الكناية فيُسمَّى تعريضاً وتلميحاً، ويُعتمَد في فهمه على السياق، مثلما نقول لشخص يَضرُّ الناس: خيرُ الناس من ينفعُهم . أو شخص بطيء الفهم: اللبيب بالإشارة يَفهم .

فإذا انتقلنا إلى عِلم البديع وجدناه يدرس وسائلَ تحسين الكلام المطابِق لمقتضى الحال . وهذه الوسائل تنقسم إلى محسِّنات معنوية تهدف إلى تحسين المعنى، ومحسِّناتٍ لفظية تهدف إلى تحسين اللفظ . وتنقسم المحسِّنات المعنوية إلى تَوْرية وطِباق ومقابَلة ومراعاة النظير واستخدام وجمع وتفريق وتقسيم، وتأكيد المدح بما يُشبِه الذم، وحُسن التعليل وائتلاف اللفظ وأسلوب الحكيم .

فالتورية هي ذِكْر لفظ له معنيان أحدهما قريب يتبادر فهمه من الكلام، والآخر بعيد وهو المقصود لذاته لقرينة خفيّة؛ أي أنها نوعٌ من التلاعب الذكي باللفظ كي يلتقطَ المستمعُ أو القارئ المعنى المقصود، مستخدِماً في ذلك نفس الذكاء واللماحية، مثل دعوني فإني آكل العيشَ بالجُبْن : فالعيشُ في معناه القريب يعني خُبْزاً والبعيد يعني حياة، كذلك الجبن يعني ذلك الطعام المصنوع من اللبن ، لكن المقصود به هو الجبن عكس الشجاعة .

أمّا الطِّباق فهو الجمع بين لفظين متقابِلين مثل: يبدو منتبهاً لكنه شارد . وتتفرَّع المقابَلة عن الطِّباق وهي الجمع بين معنيين أو أكثر ثم

الإتيان بما يقابل ذلك على التوالي، مثل: في ظاهِره صبحٌ منير وفي باطِنه ليلٌ مظلِم . أمّا مراعاةُ النظير فهي جمعُ أمرٍ وما يناسبه دون اللجوء إلى التضاد . والاستخدام هو ذِكر اللفظ بمعنى وإعادة ضمير عليه بمعنى آخر، أو إعادة ضميرين لا نريد بثانيهما ما أردناه بأولهما . والجمع هو جمعٌ بين المتعدِّد في حُكم واحد، والتفريق عبارة عن تفريق بين شيئين من نوع واحد . والتقسيم هو استيفاء أقسام الشيء أو ذكر أحوال الشيء مضافًا إلى كل منهما ما يليق به . وتأكيد المدح بما يُشبِه الذم نوعان: الأول يُستَثنى من صفة ذم منفية صفةٌ مدح على تقدير دخولها فيها، والثاني يثبت لشيء صفة مدح على أن يأتيَ بعدها أداة استثناء تليها صفة مدح أخرى .

أمّا حُسن التعليل فهو ادعاءٌ لوصفٍ علةٍ غيرِ حقيقية، لكنها غريبة في الوقت نفسه، مثل: جاءت الأميرة إلى كوخه لتقدِّم فروض الطاعة . أمّا ائتلافُ اللفظ مع المعنى فهو أن توافق الألفاظُ المعاني تطبيقًا لمبدأ « لكل مَقام مَقال »، فتُختار الألفاظُ الجزلة ذات الإيقاع الرصين والدّلالات الضخمة للمضامين التاريخية والقومية والملحمية والمأسوية مثلاً، والكلمات الرقيقة العذبة الرَّقراقة، والعبارات الشاعرية الناعمة لمضامين الحُب والغرام والغزل والمشاعر الرومانسية الفيَّاضة مثلاً، والكلمات الحادة الساخرة، والعبارات التهكُّمية اللاذعة، للكوميديا الناقِدة للمَظاهِر الاجتماعية المزيفة .

أمّا أسلوبُ الحكيم فهي مفاجأة المتلقّي بغير ما يتوقَّع من المعاني والأفكار، مثل: الكل يطالب بالانسحاب من المعركة، وأنا معهم، لكنها قَدَرُنا ولا بد من خَوْضها للنهاية . أو مفاجأةُ السائل بغير ما يطلبه تأكيداً على أنه المقصود بالسؤال، وذلك بتنزيل السؤال منزلةَ سؤال آخر أكثر تناسبًا للموضوع، مثل: يسألك عما يجب أن يفعله، قل له أن يسأل نفسه أولاً .

أمّا المحسِّنات اللفظية فتنقسم إلى جناس وسَجْع واقتباس . فالجِناس هو تَشابُه لفظين في النُّطق لا في المعنى، ويكون تامًا وغير تام . فالتام ما اتفقت حروفه في الهيئة والنوع والعدد والترتيب، مثل:

فَدارِهِمْ ما دمتَ في دارِهِمْ وَأَرْضِهِمْ ما دمتَ في أَرْضِهِمْ

أمّا غير التام، فمثل:

تمدّونَ من أيدٍ عَواصٍ عواصمٍ تَصولُ بأسيافٍ قَواضٍ قواضِبِ

أمّا السَّجْع فهو تَوافُق الفاصِلتين نثرًا في الحرف الأخير مثل: تخليص الإبريز في تلخيص باريز .

أمّا الاقتباسُ فهو تضمينُ السِّياق اللغويِّ نصًا من القرآن الكريم، أو الحديث الشريف، أو الشِّعر الرصين، أو النثر الجَزْل، أو الحِكَم أو الأمثال، أو الأقوال المأثورة، أو الأعمال الأدبية الراقية، على سبيل الاستشهاد أو التأكيد، أو المقارنة، أو التحليل أو التفسير، أو التّضاد ... إلخ؛ ذلك أن الاقتباسَ يهدف أساسًا إلى جلاء المعنى، و وضوح العبارة، وتطوير السِّياق اللغويِّ، ومَنْحِهِ دلالاتٍ جديدة .

وهكذا يبدو من هذا العرض لمسيرة البلاغة العالمية والبلاغة العربية أن البلاغةَ هي الوجه الفنيُّ والفكريُّ لفنون النحو والصرف، وتطوير لها حتى تَبلغ آفاقًا من الدّلالات والشّحْنات الفكرية والفنية لم تبلغها من قبل . لذلك ستظل البلاغة علمًا وفنًا مرتبطَيْن أشدَّ الارتباط العضويِّ بفنون الحديث والكتابة، وستظل موجودةً ومتطوِّرة طالما أن اللغة موجودةٌ ومتطوِّرة؛ فالبلاغة تستمد قوة دفعها من منابع اللغة كي تصبَّ فيها مرة أخرى، حاملةً معها تياراتٍ جديدة متدفّقة .

الفصل السادس
التّقاليد

تَعني التقاليد الأدبية، في أوسع مفاهيمِها، مناهجَ التعبير الفكريّ وأساليبَ التشكيل الفنّي، التي تنتقل إلى الأديب من الأجيال السابقة . وتتنوّع التقاليدُ بتنوُّع الأدب أو الفكر أو الثقافة أو العصر أو المجتمع . فهناك تقاليدُ مرتبطة باتجاهٍ أدبيّ معين، مثل ذلك الذي يسعى لجَعْل نهاية العمل الأدبي سعيدةً، أو يَصبغ العمل كله بصِبغة متفائلة . وهناك تقاليد مرتبطة بشكل أدبيٍّ معين، مثل: التراجيديا أو الكوميديا . وهناك تقاليد مرتبطة بعصرٍ معين، مثلما نقول عن تقاليد العصر الإليزابيثي أو العصر الفيكتوري، أو مرتبطةً بثقافة معينة مثل التقاليد الثقافية الفرنسية ... إلخ .

وأحيانًا يتسع مفهومُ التقاليد الأدبية ليشمل الخط الرئيسيّ في الوجدان القوميّ لأمة من الأمم، ومراحل تطوُّره، منذ بداياته التي تبلورت في الماضي وحتى الحاضر الراهن، بصرف النظر عن كل المظاهِر المؤقتة والعابِرة . ولذلك فإن النُّقاد يَمدحون الأدباء الذين يُجسّدون نبض أمتهم القوميّ في أعمالهم، ويَصفونهم بأنهم يمثّلون التقاليد العظيمة، بل ويُضيفون إليها . ولكن في أحيانٍ أخرى يَستخدم النُّقاد الربط بين التقاليد وأديب معين على سبيل ذمّه والإقلال من شأنه، ليس فقط بربطه بتقاليدَ هابطةٍ، ولكن بوصفه بأنه كاتب تقليديٌّ أو بمعنًى أوضح: كاتب مقلّد، يتمثّل إنجازه في مجرد

التقليد لأعمال من سبقوه، وليس في توسيع رقعة التقاليد الأدبية بأعمال مُبْتكَرة وأصيلة .

وكانت التقاليد من القضايا التي شَغلت الأدباء والمفكّرين والفلاسفة عبر العصور، فمنهم من نادى بالالتزام بها تحت شعار الأصالة، ومنهم من حاول رَفْضَها سعيًا للتجديد تحت شعار المعاصَرة، وهناك فريق ثالث حاول الجمع بين الأصالة والمعاصَرة؛ حِفاظًا على استمرارية الأدب، وتأكيدِ شخصيته القومية، في مواجهة آداب العالم الأخرى . وكان الاتجاه الثالث هو الاتجاهَ الذي تحمّس له النُّقاد والأدباء الناضِجون فنيًا وقوميًا في معظم آداب العالم . ومع ذلك ظلَّت قضية عَلاقة الأديب بماضيه وتراثِه القومي تطرح نفسها بقوَّةٍ من حين لآخر؛ إذ إنها عَلاقة معقَّدة، ومركَّبة، بل ومتغيِّرة، تتنوَّع من عصر إلى آخر، ومن كاتب إلى آخر في عصر واحد .

لكن الشيء البديهيّ أن كل الأدباءِ مهما تفاوتت مستوياتُهم بين العبقرية والتفاهة، بين العمق والسطحية، بين الخصوبة والجَدْب، فإن كلا منهم لا بُدَّ أن يبدأ بتقاليدَ ما . فإذا كان الأديب لا بُدَّ أن يَرِثَ لغة معينة ليكتب بها؛ لأنه لا يُمكِن أن يبدأ من فراغ ـ فإنه يرث معها في الوقت نفسه كلَّ دلالاتها، وإشاراتها، وظِلال معانيها، وأساليب التعبير بها، وأيضًا التفكير بها؛ وبالتالي فإن أدواتِه اللغويةَ والفنية والتعبيرية والفكرية سوف تعكِس بطريقة أو بأخرى ما قرأه أو سمعه، ولا بُدَّ حينئذٍ أن تحمل أعمالُه الجديدة بصماتٍ منها، سواء أ كانت مباشِرة أم غير مباشرة، كثيرة أم قليلة .

ومن ناحية أخرى فإن أيَّ أديب، مهما حرَص على أن يكون متطابقًا مع

التقاليد والتراث القديم، لن يحقّق مثل هذا التطابق بأية حال من الأحوال؛ ذلك أن اللغة نفسَها عبارةٌ عن نهر دائم التدفُّق وَسْطَ دُوّامات متجدِّدة، وبالتالي فإنها تندمج وتتشكّل طبقًا لتطوُّر العصور ، كما أن كل عصر على حِدَة له روحُه النابع من ظروفه وملابساته، ولا بُدَّ أن تتشكّل رؤية الأديب طبقًا لهذا الروح سواء شاء أو أبى . ولذلك فإن من بَدهيّات النقد الحديث أن الأديب الذي يفشل في أن يكون ابنًا شرعيًا لعصره ومجتمعه ـ لا يُمكِن أن ينجح في أن يكون ابنًا لعصرٍ ومجتمع مختلِفين آخرين .

من هنا يمكن تقنينُ عَلاقةِ الأديب بالتقاليد والتراث . فلا بُدَّ من حل المعادلة الصعبة التي تحتِّم على الأديب استحالةَ التجاهل المُطلَق للتراث، وفي الوقت نفسه ضرورةَ ربط الموروث بالحاضر؛ حتى يستمرَّ تدفُّق نهر الأدب في حيوية وأصالة . وكان الشاعر والناقد الشهير ت . س . إليوت من أنضج وأعمق من تصدَّوا لهذه القضية؛ ففي مقالته « التقاليد والموهِبة الفردية » عام ١٩٢٠ ، يَعني بالموروث أو التقاليد تاريخَ الإنسانية الأدبيَّ، وينظر إلى هذا التراث كله، وكأنه تصادفَ وجودُه بأجمعه في زمن واحد . وإذا كان الماضي يؤثِّر في الحاضر فإن الحاضر يستطيع أن يؤثِّر في الماضي بتوضيحه وإعادته إلى الحياة . وتلك هي غاية النقد ومهمته؛ فليست مهمة الناقد هي تدوينَ تاريخ الأدب أو إلقاءَ الأضواء على مَواطِن الجمال والقبح فحسب، بل عليه أيضًا اكتشافُ تراثٍ أدبيّ يمتدُّ عبر القرون والأجيال، لتمييز الصلة المستمِرَّة النامية بين حاضره وماضيه . وكل شاعر معاصر هو حَلْقَةٌ من سلسلة طويلة من الآباء والأجداد في عالم الأدب والتجربة الأدبية .

وكان صلاح عبد الصبور من أوائل الشُّعراء العرب، الذين أدركوا مدى

الاستفادة التي يمكن الحصولُ عليها، إذا ما استوعب الشعراءُ العربُ مفهومَ إليوت للتقاليد الأدبية، الذي يمكن أن يُساهِم بقسط وافر في تطوير الشّعر العربيّ وتجديده . واعتبر صلاح عبد الصبور مقالةَ إليوت « التقاليد والموهبة الفردية » مِفتاحًا لمنهج جديد لدراسة الشّعر العربيّ الكلاسيكيّ من زوايا وأبعاد جديدة . ولم يَقتصِر صلاح عبد الصبور على إبراز هذه المقولة، بل طبّقها بأسلوب عمليّ، عندما نشر كتابه « قراءة جديدة لشِعرنا القديم »، أكّد فيه على حاجتنا الشديدة في عالمنا العربيّ إلى نظرة إليوت إلى الموروث في تناولنا لتراثنا الأدبيّ . فنحن نؤثّر في المتنبي والمعري بقدر ما يؤثّران فينا؛ لأننا نُعرّضهما للاختبار الدائم، ونلقي عليهما الأضواء الجديدة . وما أجَلّ الفائدةَ لو أحسسنا بأنهما يَجريانِ في عروقنا، وأننا نضيف إليهما بتفاعلنا المستمرّ معهما تأثيرًا وتأثُّرًا، بدلاً من تلك النظرة الضيقة التي يَصطنعها بعض أدبائنا حين ينظرون في تراثنا، فيتناولونه بتسليم متزمّت أو إهمال خاطئ .

ولم تكن الثورة التي أحدثها إليوت في المفهوم العام عن الموروث والتقاليد مجرّد رَفْضٍ سلبيّ للقديم، بل كانت في حقيقتها كشفًا لكل الطاقات المدفونة في القديم، والتي أهْمِلت أو لم يُحسَن استغلالُها أو توظيفُها؛ لذلك كان دائم البحث عن مصادر القديم وأصوله بناءً على منهج علميّ أكاديميّ دقيق، والتوغُّل في الزمان والمكان بحثًا عن جوهر التقاليد الأدبية التي نبعت من هذا القديم . ولذلك يقول للأدباء إن التقاليد لا تُورّث، فإذا أرادوا الحصول عليها واستيعابها وهضمها ـ فعليهم أن يخوضوا من المشاقّ، وأن يبذلوا من الجهود الدراسية الواعية ـ ما يمكّنهم من هذا؛ ذلك أن الأشكال والأساليب الأدبية التي تُورّث بلا هضم أو

استيعاب أو فرز في ضوء المتغيرات الفنية والفكرية الجديدة لا بُدَّ أن تفقد جِدَّتها وحيويتها اللتين عُرِفت بهما في زمانها، وأن تتحوَّل إلى مجرَّد قوالبَ صماءَ أو كليشيهات أو تطبيقات خالية من كل إبداع حقيقيّ .

ولذلك قال إليوت في مقالة له عن الشاعر الإنجليزيّ ماثيو أرنولد نُشِرت في ٣مارس ١٩٣٣ ، إنه لمن المرغوب فيه، من حين لآخر، كلَّ مائة عام أو ما يقرب من ذلك، أن يظهر ناقِدٌ يُراجع ماضي أدبنا، ويرى الشعراءَ والقصائدَ في تصنيف وضَوْء جديدَيْن . وهي ليست مهمة ثورية بمعنى الكلمة، وإنما هي إعادةُ تكييف وتلاؤم وتناسُق . ونحن لا نستطيع أن نتوقَّع من أغلب النُّقاد إلا أن يردِّدوا كالبَبَّغاوات آراء آخر ناقد استطاع أن يتربَّع على القمة . ومن ناحية أخرى فلا بُدَّ أن يأتي زمن تتفشّى فيه بين النُّقاد الثوريين أو المجدِّدين مظاهر متطرفة مثل الرفض والتدمير، أو الإسراف في التقدير، أو المبالغة في الترويج لكل مُسْتَحْدَث أو شاذ، لكنها فترة طارئة لا بُدَّ أن تَعقُبها سلطة أدبية جديدة قادرة على الرسوخ وإدخال نوع من النظام .

وإعادةُ التقويم ضرورة مُلِحَّة ومتجدِّدة لمرور الوقت، وتراكم الخبرة الفنية الجديدة، وميل معظم الناس إلى تكرار آراء تلك القِلة التي أقبلت على مشقة التفكير الرياديّ، وميل الأقلية المندفِعة في آرائها لقصر نظرها إلى توليد آراءٍ متناثِرة غير متسقة . كذلك فإن إعادة التقويم ضرورة؛ لأنه ما من جيل يهتمُّ بالفن على نحو ما يهتمُّ به جيل آخر، فكل جيل مِثْله مثلُ كل فرد، يربط تأمُّله للفن بمفاهيمه الخاصة في التلقّي والتذوُّق، ويتطلَّب من الفن مطالب خاصة، ويستخدمه على نحو خاص به . ولذلك يرى إليوت أن التذوُّق الفنيَّ الذي يسعى ليكون نموذجًا مثاليًا قابِلاً للتطبيق في أي زمان

وأي مكان ـ ليس إلا ضرباً من الوَهْم، فسوف يظل تذوُّق الفن مسألةَ كائناتٍ إنسانية محدودة وعابرة ومرتهنة بعنصري الزمان والمكان . فكلٌّ من الفنان والجمهور محدود، ولكل عصر ولكل فنان سبيكة معينة قادرة على جعل مادته فنّا، وكل جيل يفضل سَبيكته الخاصة على أية سبيكة أخرى .

وقد اعتاد مؤرخو الأدب أن يعالجوا قضية التقاليد كما لو كانت نهراً عظيماً، يتدفّق بمياهه التي يتتبّعونها من منابعها الأولى حتى الوقت الحالي . ولذلك فهم يقسّمون التقاليد إلى عصورٍ ومراحلَ وفترات متتابعة، تنهض على قانون السبب والنتيجة؛ إذ إن كل دُوّامة على سطح النهر هي نتيجةٌ لدوامة سابقة وسببٌ لأخرى قادمة . لكن الأدباء الجُدُد لا يطفون على السطح لمجرد أن يتركوا أنفسَهم تحت رحمة الدُّوّامات والتيارات، بحيث تُلقي بهم حيثما تشاء، بل عليهم أن يُمسِكوا بالدّفّة والشّراع، حتى تُصبحَ التيارات والدُّوّامات والرياح طَوْعَ بَنانهم، ومن أجْل بلوغ آفاق جديدة بدلاً من الدوران في دُوّامات مفرغة، لا بُدّ أن تُغرقهم في أغوارها السحيقة التي لا عودة لهم منها ولا صعود .

ولذلك لا بُدّ للأديب أن يُصبح سيداً على تقاليد الماضي، بحيث يراها في ضوء الحاضر؛ أمّا إذا أصرَّ على حل مشكلات الحاضر في ضوء الماضي فإنه لن يَزيد على كونه كاتباً تقليديّا على أحسن الفروض . وهذا يحتّم على الأديب أن يملك النظرة النقدية الثاقبة الفاحصة لكل تقاليد الماضي، أمّا إذا عجز عن هذا لإيمانه بضرورة تقليد الماضي ـ فإنه لن يقلّده إلا في مظاهره السطحية فحسب؛ لأن روح الماضي وجوهره لا يدركهما سوى الذي عاشه وعايشه بالفعل .

والجدير بالذكر أن أكثر الأدباء مغالاةً في الهجوم على التقاليد، كانوا في الوقت نفسه يرفعون شعار تقاليدَ جديدة، أي أن كل الأدباء يتمسَّحون بالتقاليد بطريقة أو بأخرى، وهذه ظاهِرة طبيعية بل وضرورية؛ لأنه لا يوجد أدب يَنبع من فراغ، والفضل في غياب هذا الفراغ يَرجع إلى استمرارية التقاليد، التي تجعل من الأدب نهراً يمتدُّ ويتدفَّق من المنابع الأولى حتى الزمن الراهن . ولا شك في أن بوادر كلِّ تقاليدَ جديدةٍ هي في حد ذاتها نتائجُ طبيعية لتقاليدَ سابقةٍ عليها، حتى لو بدت في الظاهر أنها تتناقض معها كلَّ التناقض . فعندما أعلن الرومانسيون ثورتهم العارِمة على التقاليد السابقة عليهم، التي تمثَّلت في المدرسة الكلاسيكية الجديدة ـ ادَّعَوا في الوقت نفسه أنهم يُعيدون مجرى الأدب إلى ضفافه الطبيعية؛ كي ينطلقَ بينها في قوة وحيوية، بعد أن أوشكت القوالب والقيود الكلاسيكية أن تخنقه تماماً . وكذلك رُوّادُ الحركة التصويرية في مطالع القرن الحالي، ادَّعَوْا أنهم جاءوا كي يُعيدوا للأدب تقاليده الأصيلة النابعة من طبيعته الفنية، والتي أوشكت على الاندثار والضَّياع؛ نتيجةً للتقاليد الزائفة والدخيلة على الأدب الأصيل .

ولعل استمراريةَ التقاليد تَرجع إلى جانب الصنعة في الفن الذي يتطوَّر من عصر لآخر، لكن أدواته لا تتغيَّر بحيث تُصبح شيئاً مختلفاً تماماً . وكما قال إليوت فإن ما يميِّز فناناً عن آخر ـ بصرف النظر مؤقتاً عن الموهبة ـ هو مدى وَعْي الفنان بالتقاليد الفنية أو التراث الفنيِّ للفن الذي يمارسه؛ فمن هذا التراث يتعلَّم الفنان « التكنيك » أو الصنعة، أو المهارة الفنِّيَّة، التي تؤهِّله لممارسة فنه، وإدراك مكانتهِ بين من سبقه من الفنانين ومن يعاصره منهم . فإذا كان الفنان كاتباً مسرحيّاً يعيش الآن ـ فإنه يَنبغي عليه أن يكون على وَعْي تام بالتراث المسرحيِّ منذ الإغريق القدماء حتى

الآن .

فالفنان صانع، والفن صنعة، ولا يمكن أن يمارسها إلا من تعلّمها، ومن هنا كانت قيمةُ إلمام الفنان و وَعْيه بالتراث الفني للفن الذي يمارسه؛ لأنه عن طريق هذا الإلمام وهذا الوعي تعلّم الكثيرَ كصانع للدراما، وعن طريق هذا التعليم يَستكشف التكنيك الخاص به، ويحمي نفسه من المباشَرة والسطحية، ويعرف مكانه بين صُنّاع الدراما، ممن سبقوه أو عاصروه، فيتحاشى تقليدهم . وبالمقارنة بينه وبينهم يبدو إلى أيّ مدّى استطاع أن يُضيف إلى التقاليد الفنية السابقة، فصنع أعمالاً لم يكن لها وجود من قبل، وهذه هي ميزة الفنان أو الصانع الذي يَعي التراث الفنيّ للفن الذي يُمارِسه على غيره من الفنانين أو الصُّناع، الذين ليست لهم درايةٌ كافية بتراث فنونهم أو صنعتهم .

وما يَنطبق على الفنان في هذا النطاق ينطبق على أيّ صانع آخر؛ فليس من المعقول أن تطلب من نجار ليس لديه وَعْيٌ بتراث فن النِّجارة وحرفتها، أن يصنع لك مقعدًا تتوفَّر فيه الراحة مع الجمال، كذلك فإنه ليس من المعقول أن تطلب من شابٍّ لم يقرأ قصة قصيرة واحدة في حياته أن يكتب لك قصة قصيرة؛ فالتقاليدُ الفنية تُكتسَب بالدراسة والخبرة، لأن أحدًا لا يرثها عن الأجيال السابقة . وطبقًا لمفهوم إليوت فإن الفنان الواعيَ بتراث فنه لا يَقتصِر على استيعاب تراث بلده ومجتمعه، بل يسعى إلى هَضْم تراث فنه في جميع العصور والمجتمعات؛ ذلك أن الأعمال الفنية في أيّ فنٍّ من الفنون ـ بصرف النظر عن اختلاف المكان أو الزمان ـ تُشكّل فيما بينها جسدًا عضويًا حيًا، يتأثّر فيه الجديد بالقديم، والقديم بالجديد . ولذلك فعلى

الكاتب المسرحيّ ـ مثلاً ـ أن يُلِمَّ بالتراث المسرحيّ لا في لغته أو بلده وحدها، بل في العالم كله .

إن الذي يحدِّد مكانة العمل الفنيّ ليس ما يحتويه أو يقوله أو يعبِّر عنه، بل وَعْيُ الفنان بالتراث الفنيّ؛ أي أن الذي يحدِّد قيمة العمل الفنيّ ـ إلى جانب الموهبة ـ هو الفنُّ نفسه . ولذلك فمنذ أن كشف إليوت عن هذه الحقيقة انصرف اهتمامُ النُّقاد عن الظروف والملابسات التي صاحبت صنع العمل الفنيّ، وعن مدى صدق الفنان في التعبير عن عصره، وعن اتفاقه معه أو اختلافِه عن الحقائق التاريخية التي قد يصوِّرها، فهذه كلُّها اعتبارات خارجة عن العمل الفنّي، في حين أنه يجب أن يَنصَبَّ اهتمام النُّقاد على العمل الفنيّ نفسه .

وفي العالم العربيّ لا يزال أدباؤنا في حاجة إلى مزيد من التعمُّق في خصائص تقاليدنا الأدبية العريقة، حتى تنهضَ تقاليدنا المعاصِرة على أسس راسخة، من خلال هَضْم تراثنا، والنظرة الموضوعية التحليلية لإنجازاتنا الأدبية المعاصرة، واستيعاب الإنجازات العالمية في الأدب القديم والحديث على حدٍّ سواء؛ حتى نَلحقَ بعالم الحضارة المعاصرة، الذي حلَّ معادلة الأصالة والمعاصرة، ولم يَعُدْ يُثير حولها دُوّامات الجدل العقيم كما نفعل نحن العرب من حين لآخر، وكأننا أصبحنا عاجزين عن حَسْم أية قضية فكرية أو أدبية، والانطلاقِ إلى آفاق القرن الحادي والعشرين .

الفصل السابع
التّهكُّم

لم يلقَ مفهومُ التهكُّم في الأدب أيَّ نوع من الاهتمام الأكاديميّ أو النقديّ في عالمنا العربيّ، ولذلك لا نزال نخلط بينه وبين السخرية والتورية اللفظية، في حين أن الغرب سبقنا إلى تحديد مفهومه ومصطلحه منذ عهد الإغريق . فقد برز مفهومُ التهكُّم في فجر المسرح الإغريقيّ عندما ارتبط بشخصيةٍ نمطية في المسرحيات الكوميدية، لها أسلوبُها المتميّز والنمطيّ سواء في الحديث أو الحركة، وكانت تَقف بالمِرْصاد لشخصيةٍ نمطية أخرى تجسّد العُنْجُهيَّة الفارغة، والمبالَغة الكاذِبة، والبطولة الوهمية، من أجل تحقيق أهدافها بالتأثير في الآخرين، وخداعِهم بصورتها الباهرة الخادعة . وكانت الشخصية التي تجسِّد التهكُّمَ من قاع المجتمع، ضئيلة الحجم، وهَشَّة البنيان، لكنها ذكية وخبيثة، وفي جَعْبتها سهامُ التهكُّم التي لا يَنضُب مَعينُها، وقادِرة دائماً على الانتصار على الشخصية ذات العُنْجُهيَّة والمبالغة الكاذبة، برغم ضجيج الأخيرة وضخامة جُثَّتها، ومحاولتها إرهابَ الآخرين بالسطوة والبطش؛ فالشخصية المتهكّمة المتربِّصة بها تستخدم من أساليب الدهاء، وإظهار ما لا تُبطِن، والتظاهر بالجهل والضَّعف والخيبة ما يُخفي حقيقةَ قوتها الكامنة التي تمكّنها في النهاية من قلب الموازين، و وضع الأمور في نِصابها الحقيقيّ .

من هذه الشخصية الكوميدية النمطية القديمة نَبَعَ مفهوم التهكُّم، الذي لا يزال سائدًا في مجالات النقد الأدبيّ حتى الآن . ولعل شخصية سُقْراط ـ كما صوَّرها أفلاطون في أحاديثه الحِوارية ـ كانت نموذجًا للمفكِّر والفيلسوف الذي يحسن استخدام التهكم كأداة للوصول إلى هدفه الفكري وإبلاغه لمستمعيه . فهو مثالُ التواضع الذي يعترف دائمًا بالجهل، ويَرضخ تمامًا لوجهات النظر التي تختلف مع وجهة نظره، لكن لكي يُدحِضَها ويُظهِر ما فيها من عبث وتفاهة من خلال مهارته في توظيف القياس المنطقيّ . فهو يبدأ بافتراض صحة المُنْطلَق المنطقيّ لوجهات نظر الآخرين، ويَنطلق منه مثلهم، لكن لكي يُثبِتَ عدم اتِّساق النتائج التي توصَّلوا إليها مع الافتراضات التي بدءوا منها هم أنفسُهم .

ولا شك في أن سقراط بسلوكه هذا كان تجسيدًا حيًا لتلك الشخصية المتهكِّمة، التي عرفتها المسرحيات الكوميدية المبكِّرة عند الإغريق؛ فالتهكُّم السُّقراطيّ يتمثَّل في البحث عن الحقيقة عن طريق تبنّي وسائل وغايات جَدَلية، وإفحام الخَصم في النهاية بأسلوب غير مباشر، أي بتضخيم ذاته، والوصولِ بثقته بنفسه إلى حدود المَثل القائل: كل شيء يَزيد عن حدِّه ينقلب إلى ضِده، خاصة عندما يفشل الخَصم في إدراك التهكُّم الخفي الكامِن في حوار الشخصية المواجهة ومنطقها، بسبب تَواضُعِها الذي يوحي بالضعف والجهل والتردُّد، واستخدامها لتعبيرات وألفاظ تصوِّر الواقع بطريقة غير مؤثِّرة عاطفيًا، وتَواريها في الظل كما لو كانت خَجْلى مما تقوله . لكن مع تطوُّر الجدل، تدور الدوائر، وتتضاءل تدريجيًا الذاتُ المتضخِّمة المنتفخة بالثقة الكاذبة، بعد أن تتعرَّى حقيقتها للكل . وهذا التهكُّم السُّقراطيّ هو ما

كانت تفعله الشخصية التهكُّمية في الكوميديا الإغريقية الرائدة .

وكان التهكُّم الذي عُرِف به التراجيديا الإغريقية امتداداً غير مباشر لهذه الأداة الكوميدية؛ فهو يحتوي على نفس العناصر ولكن مع إضافات درامية وإنسانية خِصبة وهائلة إلى المفهوم القديم . فالقَدَر أو إرادة الآلهة يمنحان قوَّة الدَّفْع الأساسيةَ لحركة الصِّراع في المسرحية . والشخصية الرئيسية في المسرحية غالبًا ما تكون، مثل أوديب، ذاتَ كبرياء، وغير مستعدَّة للتخلِّي عن إرادتها الصُّلبة، واعتزازها وفخرها بنفسها، وهي بهذا تُهين الآلهة عندما يشتطُّ بها الغُلُوُّ في هذا الاتجاه . فأوديب منذ بداية المسرحية وهو يَسير إلى مصيره الذي ظل جاهِلاً به حتى النهاية . هنا يمكن أن نضعَ أيدينا بمنتهى الثِّقة على العناصر الضَّرورية اللازمة للتهكُّم، أولها: الإرادة العليا الجبارة التي تتهكَّم من كبرياء الإنسان وغروره مُمثَّلةً في الآلهة أو القَدَر، والتي تُعِدُّ له لحظة التعرية الكاملة للحقيقة التي لم يكن يَدري بها على الإطلاق؛ لأنه لم يَعرف حقيقة قدراته البشرية المتواضِعة الهزيلة . وثانيًا ضحيَّة هذا التهكُّم العلويّ، والتي تَدفع ثمن جهلها، وأحيانًا يُشارِكها هذا الجهل بعضُ الشخصيات الأخرى، ومعها جمهور النَّظَّارة الذي يرى الأمور من مَنظور الضحية، والذي يكتشف معها في النهاية كيف أعماه جهلُه عن رؤية وإدراك تهكُّمِ الآلهة التي تسخر من كبرياء البشر .

والتهكُّم في التراجيديا الإغريقية يعتبر أحدَ جوانب المفهوم الإغريقيِّ للفلسفة الأخلاقية السائدة في ذلك العصر؛ فقد كان بمثابة الأداة التي تُنزل بها الآلهة عقابها بمن يظنون في أنفسهم القدرة على تحدِّيها ؛ أي أنه تطبيقٌ للقاعدة الأخلاقية الذهبية التي تحتِّم تجنُّبَ التطرُّف في كل صورة

وفي كل اتجاه؛ لأن الكون بقوانينه الأزلية والأبدية قائِمٌ على تَوازُنٍ مُحكَم في منطقةٍ وسط بين الإفراط والتفريط، وهي المنطقة التي يَتَّحد فيه الجوهر بالمظهر، الفعل بالقول، القدرة بالنية . وأيُّ انحراف في شخصية الإنسان يؤدِّي إلى خرق هذه القوانين ـ لا بُدَّ أن يقابَل بالحسم دون هوادة، حتى لو كان الثمن حياةَ الإنسان نفسه، وذلك لكي يعود إلى الكون اتزانه و وحدته .

ولقد شاع استخدامُ الأدوات المختلفة والمتنوعة للتهكُّم، لكنها ظلت على مَرِّ العصور مرتبطةً وشبيهة بهذا المفهوم الإغريقيِّ إلى حدٍّ كبير . فالمفهوم الحديث للتهكُّم لا يزال يسعى إلى تثبيت الفهم الموضوعيِّ للأشياء بعيدًا عن الأهواء الذاتية، وتعريةِ التناقضات التي ينهض عليها السُّلوك البشريُّ، وسدِّ الفجوة بين الحقيقة والواقع، ومطارَدةِ كل أنواع الكبرياء، والعُنْجُهِيَّة، والغرور، والوهم، والخداع، والزَّيف، والكذب سواء على النفس أو على الآخرين، وغير ذلك من العوامل التي تسعى إلى طَمْس الحقيقة بأية طريقة .

ولا شك في أن التهكُّم في كتابات إيرازموس، ومونتاني، وتشوسر، وسويفت، وڤولتير، وتوماس هاردي، وجوزيف كونراد، وهنري جيمس، وأناتول فرانس، وغيرهم ـ ليس مجرَّد أداةٍ أدبية وفنية لصياغة أعمالهم، بل يمكن أن نقول إنه بمثابة مَنهج استطاع أن يشكِّل رؤيتهم للحياة ذاتها، وبالتالي فإن استخدامهم للأدوات الفنية المتعدِّدة للتهكُّم يخضع لهذه الرؤية . فالتهكُّم يتحكَّم في كل من الشكل والمضمون، ويمثِّل ركيزة أساسية تنهض عليها أعمالهم .

وبمرور العصور تنوّعت أدوات التهكُّم وأساليبه، منها على سبيل المثال التهكُّم اللفظيُّ، التي شاعت في الأدب العربيّ بطول تاريخه، ولعل هذا التشابه كان السببَ في الخلط الذي وقع فيه النُّقاد والأدباء العرب عندما ربطوا بين التورية اللفظية والتهكُّم بصفة عامة، وليس بين التهكُّم اللفظيّ بصفة خاصة . والتهكُّم اللفظيُّ هو نوع من الحديث الذي لا تعكس فيه الكلماتُ ـ سواء بقصد أو بغير ذلك ـ المعنى الحقيقيّ المقصود منها . وهو كفيلٌ بخلق نوع من الحيرة، والاستنكار، والتساؤل، والتخمين في داخل المستمع أو المتفرِّج، وأحيانًا في شخصية أو أكثر من الشخصيات، التي وجدت نفسها في مثل هذا الموقف . ولعل من أشهر الأمثلة على ذلك كلماتِ ليدي ماكبث عندما نمى إلى علمها قدومُ الملك دنكان لزيارتهم، قالت:

« هذا القادم . . لا بُدّ أن نوفّر له كل سُبُل الراحة .»

فهذه الجملة يمكن أن تُفهَم على المستوى الظاهريّ لها بأن ليدي ماكبث تُصدِر أوامرها بإعداد كلّ مظاهر الضّيافة الكريمة للضيف الكبير، لكن روح التهكُّم المثير للتشاؤم يعبِّر بالفعل عن عزمها على اغتيال الملك .

أمّا التهكُّم الدراميُّ، وأحيانًا يُطلَق عليه التهكُّم التراجيديّ، فهو أداة أدبية تُسْتخدَم لإبراز التنافر أو التناقض الذي يَكمُن في داخل الحبكة المسرحية، وذلك عن طريق إحاطة المتفرِّجين علمًا بالعناصر المكوِّنة للموقف، الذي تَجهَل حقيقتَهُ الشخصيةُ أو الشخصياتُ المندمجة فيه؛ وبالتالي فإن الكلماتِ والأفعالَ، بالإضافة إلى تأثيرها المأسويّ الطبيعيّ ودورها في تطوير أحداث المسرحية، تُثير أحاسيسَ كثيرة داخل المتفرجين

مُفْعمةً بالارتياح والثقة النابعة من الإحاطة بكل جوانب الحَدَث، في حين تَعجِز الشخصيات نفسُها عن الحصول على هذه المعرفة الحيوية، التي قد يتعلّق بها مصيرها نفسُه . وفي مأساة « أوديب » لسوفوكليس مثالٌ ساطع على التهكُّم الدرامي، حين ينهمك البطل دون أيِّ وعي أو إدراك منه في رَسْم الطريق المحدَّد، والخُطة المُحكَمة التي ستُورده موارد التَّهلُكة في النهاية .

ولذلك فإن التهكُّم يمكن أن يرتبط بالمواقف التراجيدية، كما يرتبط بالمواقف الكوميدية التي كانت بمثابة المَنْبَع الأوّلي له . ولذلك نجده بكثرة في المسرحيات الهَزْلية الفرنسية، وفي حواديت بوكاتشيو الإيطالي، وتشوسر الإنجليزي المعروفة باسم « حواديت كانتربري »، كما نَلمِسه بوضوح في مسرحيات موليير وشكسبير الكوميدية .

أمّا مصطَلَحُ « تهكُّم القَدَر » أو ما نعرفه في العربية « بسُخْرية القَدَر »، فإنه يعني قدرةَ هذه القوة الغامضة الطاغية على التهكُّم من الخُطط التي يصنعها الإنسان لنفسه؛ ظنًا منه أنه يمتلك إرادةً يستطيع بها أن نفّذ ما يشاء، أي أن يتحدَّى بها إرادة القدر . ولعل هذا المفهوم يتردَّد بكثرة في اللغة العربية عندما نقول: تُقدِّرون فتضحك الأقدار، أو ساعة القدر يعمى البصر ... إلخ . وهو نفس المفهوم الذي شكل نظرة توماس هاردي إلى الحياة، سواء في رواياته أو في أشعاره . كذلك كانت رؤيةُ إرنست رينان وأناتول فرانس للحياة بصفتها مَشهداً زاخرًا بالتهكُّم، ابتدعته قوة خفية جبارة لِتُسلِّيَ نفسها، ولذلك صوَّرا الكوميديا الإنسانية المأسوية من وجهة نظر هذه القوة التي لا تُقيم وزنًا لدَوْر الإنسان في هذا الكون .

وقد حرَص أناتول فرانس على مَزْج التهكُّم بالشفقة والعطف، كما نجد في روايته « حديقة أبيقور » التي توحي بأن التهكُّم لا يَعني القسوة والإجحاف، بل يَميل بطبيعته الإنسانية إلى التسامح والتعاطف، مهما بدا موضوعيًا في قسوته التي لا يمكن أن تَصِل إلى حدِّ التجريح . وهذا النوع من التهكُّم الرقيق اللّمّاح، والمؤثِّر في الوقت نفسه، يشيع في كتابات الأدباء المحدثين الذين يعطفون على موقف الإنسان الرازح تحت وطأة المجتمع الحديث المعقَّد، كما نجد في روايات الأديب الأمريكيّ هنري جيمس .

وكان الناقد الألماني فريدريك شليغل قد ابتكر اصطلاح « التهكُّم الرومانسيّ » ليؤكِّد على الموضوعية التي يمكن أن يتميَّز بها العمل الأدبيُّ الرومانسيّ، الذي غالبًا ما يوصَف بأنه عمل ذاتيّ، ينهض على مجرد الانطباعات الشخصية . فالتهكُّم لا يعني سوى انفصال ذات الأديب عن الكيان الموضوعيّ لعمله الأدبيّ؛ لأنه ينظر إليه من خارجه، وبنظرة نقدية حيادية، تمنع توحُّدَه معه . ويستشهد شليغل على ذلك بمسرحيات شكسبير الرومانسية، التي لا تكشف عن الميول الشخصية للأديب؛ إذ يرى شليغل أن عَلاقة الأديب بعمله مثلُ عَلاقة الله بخلقه وإن كانت على مستوًى دُنْيويّ . وطبقًا لهذا المفهوم فإن أكثر الأعمال الأدبية موضوعيةً يمكن ـ أيضًا ـ أن تحتويَ وتكشف عن أكثر العناصر ذاتيةً عند الأديب، مثل قدرته على الإبداع، وحكمتِه العميقة، ونظرته الشاملة، لكنه يظل في النهاية مُبدِعًا موضوعيًا ومُلاحِظًا نقديًا . فالتهكُّم الرومانسيّ قادِر على جعل الذات والموضوع وَجْهين لعملة واحدة، هي العمل الأدبيّ نفسه، لكن يظل

مفهومُ شليغل للتهكُّم الرومانسي بَذْرة غريبة في حقل الأدب الرومانسيّ؛ لأنها لم تُثمِر أعمالاً تجسِّد هذا المفهوم النظريَّ، ذلك أن النُّقاد والأدباء الرومانسيينَ الألمان، على وجه الخصوص، مثل لودڤيغ تايك، وغيته، وهاينه، ومن تلاهم ـ استخدموا نفس المصطلح بهدف تحطيم وَهْمِ الموضوعية عن عَمْد؛ وذلك بفرض ميولهم وأهوائهم الذاتية، بل وشطحاتهم، على أعمالهم الروائية والشِّعرية . وكانت قولة جان بول التي قالها عن رواياته، نموذجًا لاستغراق الأديب في أعماق ذاته، برغم موجات التهكُّم التي تُغْرقها . قال: إن رواياته ينابيعُ متدفِّقة من الشطحات الساخنة، لكن لا بُدَّ أن يَتْبَعها مطرٌ بارد من التهكُّم . ولعل أشهرَ الأعمال الأدبية التي يستشهد بها في هذا الصدد هو « دون جوان » لبيرون، خاصة في النشيد الثالث منه .

ويلعب التهكُّم دورًا حيويًا في الذُّرا المسرحية التي تَمتزج فيها الإثارة بالتشويق والدهشة والمفاجأة، خاصة الذّروةَ الأخيرة التي تَعقبها النهاية . يقول لوپ دي ڤيغا الكاتب المسرحيُّ الإسبانيُّ: إن الدهشة عنصرٌ مُهم في ربط الجمهور بالنص المسرحيِّ، ولا بُدَّ أن يُحافِظ المؤلف على سِرِّه حتى النهاية، لأن الجمهور سوف يُدير وجهه تُجاه الباب، وظهرَه للمِنصة، بمجرد التأكُّد من أنه لم يعد هناك شيءٌ جديد يمكن أن يعرفه . وكثير من مسرحيات الغموض والتشويق يؤكِّد في البَرْنامَج المطبوع الموزَّع على الجمهور، رجاءَ المؤلف بالاحتفاظ بالنهاية سرًّا عن الذين لم يشاهِدوا المسرحية .

لكن التهكُّم الدراميّ يمكن أن يحلَّ محلَّ عنصر المفاجأة في ربط الجمهور بالعرض المسرحيّ؛ ذلك أن في داخله تَكمُن مفاجأة من نوع

فكري هادئ، مثير للذكاء والتأمُّل في حقيقة الهدف مما تقوله الشخصية بعيداً عن ظاهرِ الألفاظ المنطوقة؛ فشكسبير مثلاً، وفي التراجيديا بصفة خاصة، نادراً ما يلجأ إلى عنصر المفاجأة؛ لأن التهكُّم المسلَّط على مسيرة الشخصيات ومصيرها لا يمكن أن يُقابَل من الجمهور بالتجاهل أو السأم. لكن الروائي الإنجليزيّ ترولوب لا يُمانع من وجود مفاجآت قد تصل إلى حدّ الصُّدَف المحْضة، لكنه لا يعني في الوقت نفسه أن يَفقد المتلقّي القدرةَ على إدراك الكيانات المحدَّدة للشخصيات المختلفة، وهي الكيانات التي تحدِّد مساراتِ الشخصيات بطريقة مسبقة إلى حدٍّ كبير. كذلك يؤكِّد الأديب الألماني ليسنغ على أن الإثارة الفكرية الكامنة في التهكُّم الدرامي، أرقى بكثير من الإثارة العاطفية الكامنة في عناصر التشويق والمفاجأة التقليدية، التي يَنتهي أثرُها بمجرد معرفتها.

وتفرق إديث هاميلتون بين نوعَين من الكوميديا: نوع ينتمي إليه أمثالُ الكاتب الروماني تيرنس والفرنسي موليير، ويتميَّز بالحبكة المُحكَمة الصنع والقائمة على المفاجأة والتشويق. ونوع يَنتمي إليه أمثالُ الروماني بلاوتوس، وهو عبارة عن مَشاهِدَ كوميديةٍ متتابعة، وغير وثيقة الصلة تماماً فيما بينها، وقائمة أساساً على التهكُّم الدراميّ. ففي مسرحية تيرنس « الحماة » مثلاً لا تحل النهاية حين يعرف كل واحد كل شيء، كما في كوميديات التهكُّم الدراميّ، وإنما تحتفظ شخصيتان بالحل الأخير سرًّا فيما بينهما.

وفي مسرحيات الميلودراما، إذا ما استيقظ نائم على صوتِ وَقْعٍ أو تعثُّرِ قدم في الغرفة المجاورة ـ فلا بُدَّ أن تجتاحه الدهشةُ الممزوجة بالخوف: يُمسِك مسدساً وينتظر وقع أقدام أخرى بنفس الأحاسيس التي تظل عادة في

حدود التوقُّع الرابط الجأش . ولا بُدَّ للمتفرج الذي لا يُحاط علماً بكل أبعاد الموقف أن يُشارِك الرجل أحاسيسَه، لكن إذا كان المتفرج يعرف أن هذا القادِمَ الذي سيواجه في لحظة مسدساً في يد رجل خائِف مرتعِب، هذا القادم هو ابن الرجل المُمسِك بالمسدس، وأنه عاد بلا مقدّمات إلى البيت الذي طرده منه أبوه؛ عندئذٍ لا بُدَّ أن يتصاعد التوقُّعُ إلى درجة أعلى من الإثارة والتوجُّس . وهكذا يُدمج التهكُّمُ الدرامي المتلقّيَ في مسارٍ قويٍّ أكثر دفعاً من تلك التي تحرِّك الشخصيات نفسها، ويمنحه إحساساً بالمشاركة في هذه القوى الدافعة نحو مصير الشخصيات؛ إذ إنه يُصبح على مستوى القدر نفسه عندما يُدرِك خُططه التي تكشّفت أمامه .

ومن الملاحَظ أن هذه القوّة لا تحبِّذ استخدام الحبكة المعروفة للجميع، فالتراجيديا الإغريقية تَحكي قصصاً مألوفة لدى المتفرج، على أساس أن هذه المعلوماتِ تقوّي من إدراكه لمعنى المواقف والأحداث . كذلك تقول ليدي ماكبث وهي تُغري زوجَها باغتيال الملك، في ملاحَظة عابرة: إن قليلاً من الماء سوف يخلّصها من آثار هذه الفَعْلة، لكن بعد ذلك نرى الأسى العميقَ وهو يُلهِبها بسوط العذاب بعد ارتكاب الجريمة، حين تندبُ حظها قائلة بأن كل عطور الجزيرة العربية لن تمحوَ ما فعلته يدها الصغيرة، وقد نسيت تماماً ما قالته من قبل، أمّا المتفرج فلم ينسَ، ولذلك يسيطر التهكُّم الدرامي على نظرته تجاهها .

ولذلك فإن الأديب الواعيَ بأسرار صنعته قادرٌ على توظيف عنصر التهكُّم الدرامي في تشكيل أحاسيس المتلقّي وأفكارِه تجاه عمله الأدبي، بحيث يصل به إلى أقصى حدٍّ يمكن عنده أن يَستشعره ويُدرِكه . فالتهكُّم

الدرامي عمليةٌ فكرية وشعورية تدور في داخل المتلقّي أكثرَ من سَرَيانها في داخل العمل الأدبيّ ذاته، وإن كان يُثيرها ويُحركها . يكفي أن المتلقّي يعلم ما لا تعلمه الشخصيات؛ ممّا يجعله يشعر بأنه سيد العرض المسرحيّ بالفعل .
ونحن في العالم العربيّ لم نستغلَّ هذه الأداةَ الأدبية خيرَ استغلال حتى الآن، وما زلنا نخلط بين السخرية والتورية اللفظية، والتهكُّم، وروح الدُّعابة، واللماحية، مما يحتّم ضبطَ هذه المفاهيم والمصطلحات حتى لا يحدثَ مثلُ هذا الخلط .

الفصل الثامن
الحبكة

الحَبْكة أو العُقدة هي الإطار أو الخط الأساسيُّ الذي يربط المواقف والأحداث في نَسَق مُتتابِع بطريقة أو بأخرى، بصرف النظر عما إذا كانت بسيطةً أو معقَّدة مركَّبة . وعلى هذا النَّسَق ينهض البناء الدراميُّ سواء في المسرحية أو الرواية . وبدون الحَبْكَة لا يمكن إدارةُ الصِّراع بين الشخصيات؛ لأن كل الأحداث والمواقف ستتناثر، وبالتالي ستفقد معناها و وظيفتَها، وفي النهاية يستحيل الشكلُ الفنيُّ أو الوحدة العضوية أو الأثر الكليّ . وقد اعتبر أرسطو الحَبْكة في كتابه « فن الشِّعر » بمثابة الضرورة الأولى التي يُشترط وجودُها في كلٍّ من الدراما والملحمة .

وعناصر الحَبْكة تتكوَّن من بداية تُعرَض من خلالها الخيوط التي تفترض وقوع أحداث تالية، ثم وسطٍ يَستمِد طاقته من الأحداث السابقة، ويدفع بأحداث جديدة إلى الساحة، ثم نهايةٍ تتجمَّع فيها كل الأحداث السالفة وتنصهر في بُوتقة نهائية، ولا تَحتمِل أية أحداثٍ أو مواقفَ تالية . ومن هنا كانت وحدةُ الحَبْكة نتيجةً للعَلاقات الضرورية والنظام الحتميِّ بين الأحداث والمواقف والشخصيات بصفة عامة، وليست مرتهنةً بشخصية واحدة مهما كانت محوريةً أو رئيسية، أو بموقف معيَّن مهما كان حيويًا أو ضروريًا. وحتى الملحمةُ تتطلَّب نفسَ الحَبْكة التي تشترط الوحدة والتكامل،

وإن كان من المسموح للكاتب الملحميّ أن يُضيف كل اللمسات والأحداث التي من شأنها إحاطةُ أبطاله بهالاتٍ من المجد والفَخار، ومنح شكله الملحميّ كيانَهُ الضخم المركّب المعقّد .

وقد ترك أرسطو بصماتِه واضحةً على الدراما الرومانية . كما قام نُقاد الحركة الأرسطية في عصر النهضة بإعلاء شأن الوحدة الصارمة للحَبْكة على أساس عدم الخروج عن الوحدات الثلاث الشهيرة: الزمان والمكان والحدث . ولاقى هذا الاتجاه الكلاسيكيُّ قَبولاً وتأييدًا سواء من النُّقاد أو الكُتّاب المسرحيين في أوربا، مثل راسين وكورني .

وفي الوقت نفسه ازدهرت رواياتُ المغامرات وقصص الشُّطّار ذات الحَبْكة التي لا تُغطّي كل الأحداث والمواقف والمخاطر، التي يمرُّ بها البطل، والتي برّر كُتّابُها إهمالَهم للحبكة بأنهم يسيرون على نَهْج الملحمة ذات الأحداث العديدة والمغامرات المثيرة، التي لا يمكن أن تستوعبها حَبْكةٌ واحدة . وقد امتدَّ هذا الاتجاه في الدراما ليظهرَ في مسرحيات شكسبير ولوپ دي ڤيغا، وحتى في فرنسا حيث اشتُهِرَ الأدباءُ بالتزامهم الصارم بشروط الحَبْكة، حاول مَنْ جاء بعد راسين وكورني أن يتخلَّص من الحدود الخانقة للحَبْكة التقليدية؛ بحثًا عن آفاقٍ أرحبَ وأبعدَ للتشكيل الدراميّ . ولكن مهما تعدَّدت محاولات استكشاف الآفاق الجديدة ـ فإن كل بناء درامي أو روائي لا بُدَّ أن يَحمِل في طياته ـ بطريقة أو بأخرى ـ وحدة أولية وضرورية للحَبْكة، حتى لو كانت وحدةً نفسية أو شعورية أو فكرية أو منطقية؛ فالحَبْكة ليست مجرد سِلسلة متتابِعة لأحداث مادية ملموسة، بل هناك دلالاتٌ روحية ونفسية وفكرية كامِنة وراء هذه الأحداث، وهي دلالات

قادِرة على صُنْع حبكة خاصة بها من جَرّاء التحامها ببعضها البعض .

ويرى أرسطو أن الحَبْكة الدرامية تختلف في جوهرها وطبيعتها عن الحدث الذي يقع في الحياة العادية . فالأساسُ الذي تنهض عليه الحَبْكة هو المفارَقةُ الدرامية التي يترتَّب عليها الصِّراع الذي ينتهي بالضرورة إلى الانقلاب أو التطوُّر إلى العكس، وكلُّها خصائصُ مرتبطة بالحَبْكة ولا تخضع لأحداث الحياة بمعناها المألوف التقليديّ، ولذلك فإن ترابط أجزاء الحبكة ليس ترابطًا منطقيًا بالمفهوم التقليديّ للمنطق، بل هو ترابط درامي يجعل الأحداثَ تَتتابعُ، ليس طبقًا لقواعد المنطق المألوف في الحياة اليومية، بل طبقًا لقواعد منطقها الخاصّ بها، وهو منطق المفارَقة التي تَنبع منها الحَبْكة؛ ذلك أن القضية ليست ترتيبًا أو تسلسُلاً منطقيًا للأحداث التي تتكوَّن منها الحَبْكة، فمنطق الحَبْكة ـ كما يقول أرسطو ـ يَسمح بتسلسُل الأحداث بالضرورة والحتمية، إلى أن تؤدِّيَ إلى تغيُّر المصير السيِّئ إلى مصير حسن، أو المصير الحسن إلى مصير سيِّئ .

وإذا كانت الحَبْكة تخضع لقانونَيْ الاحتمال والضرورة، فإن عامل الصُّدفة لا بُدَّ أن يختفي تمامًا من الأعمال الأدبية، ذاتِ الحَبْكة الناضجة والبناء المتماسِك . إن التطوُّر القائم على الاحتمال والضرورة لا بُدَّ أن يُلغيَ بطبيعته كلَّ ما هو خارج أصلاً عن بداية الحَبْكة أو مصدر الأحداث؛ ذلك أن بداية الحَبْكة فرض يتحتَّم أن يؤدِّيَ إلى نتيجة معينة، ولا يسمح بأيِّ عامِل دخيل تمامًا، كما هو الشأن في المسائل الرياضية . وأيُّ عنصر دخيل يُقحِم نفسه على الحَبْكة لا بُدَّ أن يُفسِد طبيعتها إن لم يدمِّرها تمامًا .

وعلى الرغم مما قاله برنارد شو ضد الحَبْكة، فإنه اعتمد عليها تماماً في كثير من مسرحياته، بل وحَبَكَ في عدد من أفضل مسرحياته عُقداً شديدة الإحكام . وتشيكوف وضع مسرحياته وقصصه في مَنظور غير مألوف بالنسبة للحَبْكة التقليدية، غير أن الحَبْكة ظلّت موجودةً وكامِنة وأساسية . وإذا كانت العقدة مُهِمةً في كل مسرحية جيدة، فإنها ليست العقدةَ المعروفة عموماً بأنها شبكة متداخِلة من الأحداث . هذا التعريفُ الشائع كان راسين ربما يَعزوه إلى مسرحيات مُنافِسه كورني، أمّا هو فيستهدف عقدةً يقلِّصها إلى أقل عدد ممكن من الأحداث، يتصل الواحدُ منها بالآخر على نحوٍ بسيط مباشر . لكن من الصَّعب أن نجعل هذا الضَّرب من العقدة عقبةً في سبيل استيعاب الحياة البشرية على نطاق أوسع .

ويقول إ. م. فورستر في كتابه « ملامح الرواية » إن الحدوتة أو الحكاية في الرواية شيءٌ مُختلف عن الحَبْكة؛ فالحدوتةُ يمكن أن تكون أساساً للحَبْكة، لكن الحَبْكة كائِنٌ من نوع أرقى . إن الحَبْكة سلسلةٌ من الأحداث يقع التأكيدُ فيها على الأسباب والنتائج، فإذا قلنا « مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ذلك » فهذه حكاية، أمّا « مات الملك وبعدئذٍ ماتت الملكة حزناً » فهذه حَبْكة . وعلى الرغم من احتفاظنا هنا بالترتيب الزمنيِّ للأحداث، الذي تنهض عليه الحكايةُ أساساً ـ فإن الإحساسَ بالأسباب والنتائج يَفوقه . وهذا هو الفرق الأساسيُّ بين الحكاية والحَبْكة؛ ذلك أن الحَبْكة يمكن أن تُلغيَ الترتيب الزمنيَّ، وأنْ تبتعد عن الحكاية بالقدر الذي تَسمح به القيود، التي تَشدُّ الترتيب الزمنيَّ، إليها، وبالتالي يمكن للحَبْكة أن تتطوَّر إلى آفاق تَعجز عنها الحكاية، مثلما نقول « ماتت الملكة ولم يعرف

أحد سببًا لموتها حتى اكْتُشِفَ أنها ماتت حزنًا على وفاة الملك .»

إن الحكاية لا تتطلّب سوى حُبِّ الاستطلاع لما سوف يَحدث بعد، ولذلك فإن السؤال التقليديَّ الذي يَرتسم في ذِهن عُشّاق الحكايات بعد كل حَدَثٍ هو « وماذا حدث بعد ذلك ؟» أمّا في الحَبْكة فيسأل القُرّاءُ الأذكياء « لماذا حدث هذا ؟» ولذلك تتطلّب الحَبْكة ذكاء وذاكرةً أيضًا . فالقارئ الذكيُّ يلتقط الحقيقة الكامنة خلف الحدث بعقله، أمّا الشخص المُحبُّ للاستطلاع فيَكتفي بمتابعة الحدث فقط . كذلك يرى القارئ الذكيُّ الحقيقةَ بمفردها ثم يراها مرتبِطةً بالحقائق الأخرى التي قرأها في الصفحات السابقة، وربما عَجَزَ عن فهمها الآن، لكنه يتوقّع أن يفهمها فيما بعد . فالحقائق في الرواية المَحْبوكة جيّدًا، غالبًا ما تكون مرتبِطةً ومتداخِلة، بحيث لا يستوعبها القارئ استيعابًا كاملاً إلا في النهاية .

ولا تَسْتَغْني الحَبْكة عن عنصر المفاجأة والغموض، ذلك العنصرِ الذي يعمل في غفلة من الترتيب الزمنيِّ، والذي يُثير التساؤل دائمًا عن الأسباب الكامنة وراء النتائج المتجسِّدة في الأحداث . فهناك حركات أو كلمات أو مواقفُ لم تفسَّر تفسيرًا تامًّا، ولا يسعى الروائي إلى شرح معناها الحقيقيِّ إلا بعد صفحات، وربما قبل نهاية الرواية بقليل . فالغموضُ أساس الحَبْكة، ولا يمكن إدراكُه بدون الذكاء . أمّا عاشِقُ الحكايات المُحِبُّ للاستطلاع فقط، فلا يَنظر إلى أبعدَ من « وبعد ذلك ... » أمّا الاستمتاعُ بغموض السِّرِّ، ومحاولة فهمه ــ فيحتّم علينا أن نترك جزءًا من عقلنا خلفنا، في حين يستمرُّ الجزء الثاني في سَيْرِه لمتابعة ما يَجِدُّ من أحداث وحقائق .

وتحتِّم الحَبْكة ارتباط الذكاء بالذاكرة ارتباطًا وثيقًا؛ فنحن إذا عجزنا عن التذكُّر فلن نستطيع الفهم . فإذا نسينا وجود الملك في الوقت الذي تموت فيه الملكةُ؛ فلن نعرفَ السبب الذي أدّى إلى موتها . ولذلك يَفترِض الأديب في أثناء صُنعه لحَبْكةٍ ألا ينسى القُرّاء ما سبق من أسباب، كما يتوقَّع منه القُرّاء ألاّ يتركَ نهاياتٍ مفكّكة، فكلُّ حدث أو كلمة في الحَبْكة لها قيمتها، كما يجب أن يَقتصِد فلا يستخدم إلا القليل منها حتى لو كانت الحَبْكة معقَّدة . قد تكون صعبةً أو سهلة ولكن من الضروريّ أنْ تكون مترابِطةً خالية من الشوائب . قد تحتوي على أسرار، بل يجب أن تكون كذلك، ولكنها يجب ألا تجعلَنا نضلُّ الطريق الصحيح . وما الذكاء سوى إعادةِ التفكير والترتيب بصفة دائمة حتى نهاية الرواية، فهذه العمليةُ الممتعة تكشف عن مفاتيحَ جديدةٍ، وسلاسِلَ جديدةٍ من السبب والنتيجة . وإذا كانت الحَبْكة مُتْقَنة وجميلة ــ فإن الشعور النهائيّ لن يكون شعورًا بمفاتيح إلى ألغاز أو سلاسل كما نجد في الرواية البوليسية التقليدية، وإنما شعورٌ بشيء جميل مترابط، شيءٌ كان من الممكن للروائي أن يُظهِره بطريقة مباشِرة، ولكنه لو فعل لما بدا هذا الشيء جميلاً على الإطلاق . ولا شك فإن الجانب الجماليّ من أهم شروط الحَبْكة الناضجة .

ويلخِّص فورستر مفهومه للحَبْكة بأنها الرواية في وجهها المنطقيّ؛ إذ إنها تتطلَّب الغموض، والأسرار تُحَلُّ فيما بعد، وبينما القارئ يتخبَّط في عوالمَ مجهولةٍ غامضة، محاوِلاً تَلمُّسَ طريقه بأسلوب مثير ومشوق، فإن الروائي يسير راسخَ القدم، متمكّنًا من مصائر شخصياته، ينظر إلى عمله من أعلى، يُلقي شعاعًا من الضَّوء، أو يتحرَّك خفيةً ليصنع الخُطط، ويتفاوض دائمًا مع

نفسه كمُبدِع للشخصية حول أفضل تأثير يمكن أن يُحدِثَهُ، ويَملك مطلَق الحرية في وضع خُطة روايته مقدَّمًا، أو يترك الخُطة تشكِّل نفسها بنفسها طَوال مراحل الرواية، كما أن تركيزَهُ على السبب والنتيجة يَمنحه نوعًا من التحكُّم في مصائر البشر .

ويختلف فورستر مع أرسطو على أساس أن أرسطو لم يَعرف سوى الحَبْكة الموجودة في مسرحيات زمانه؛ ولذلك نادى أرسطو بأن كل سعادةِ الإنسان أو شقائِه تتخذ شكل الأفعال، في حين يعتقد فورستر أن السعادة أو الشقاء يوجَدانِ في الحياة الخفية، التي يحياها كلٌّ منا في السِّرِّ، والتي يتوصَّل إليها الروائي عن طريق شخصياته . ويَعني فورستر بالحياة السرية تلك الحياةَ التي ليس لها أيُّ دليل ظاهر، وهي ليست الحياةَ التي تكشف عنها كلمةٌ عابِرة أو تنهيدة، كما يظن عادة؛ فالكلمة العابِرة أو التنهيدة تُعْتَبر دليلاً كالحدث أو القتل تمامًا، والحياةُ التي تكشفها تَخرج عن نطاق السرية إلى دائرة الحدث . ولا شك في أن أرسطو كان يَقصِد الدراما بهذا المفهوم، ففي الدراما يجب أن تتخذ السعادةُ أو الشقاء شكلَ العمل الماديِّ الملموس، وإلا فإن وجودها يظل مجهولاً، وهذا هو الفارِق الكبير بين الدراما والرواية .

فالروائي يمكنه أن يتحدَّث عن شخصياته وأن يتحدَّث على لسانهم، أو يُمهِّدَ أذهان القُرّاء للإصغاء حينما يتحدَّثون إلى أنفسهم، وبذلك يتوغَّل بهم عالمَ اللاشعور من خلال مناجاة النفس، لكنها مناجاةٌ غير مسموعة، ولذلك فالإنسان لا يتحدَّث إلى نفسه بصدقٍ تامٍّ، وخاصة عندما يشعر أنه لا يوجَد الرقيب الذي يمكن أن يُحاسِبه أو يُراجِعه . ولعل الروائي والكاتب المسرحيَّ يشتركان في القدرة على الكشف عن اللاشعور من خلال المناجاة

التي تقوم بها الشخصيات، لكن سرعان ما يعود الكاتب المسرحيُّ إلى الحوار والحركة كي يُطوِّر حَبْكته، في حين يمكن أن يستمرَّ تيار الشعور صفحاتٍ وصفحات في الرواية .

وفي كتاب « بناء الرواية » يحدِّد إدوين موير الحَبْكة على أنها مصطلح مُحدَّد مطبَّق على نطاق عام، ويمكن استخدامُه بأوسع معنًى مألوف . كما أنه يحدِّد لكل قارئ، وليس للأديب أو الناقد فحسب، سلسلةَ الأحداث في قصةٍ ما، والقاعدة التي تربط بعضها ببعض . ففي كل الروايات باختلاف عصورها ونوعيّاتها، تقع بعض الأحداث في نظام معيَّن، وما دامت الأحداث لا بُدَّ أن تقع ـ فإن ما يميِّز حَبْكةً عن أخرى هو النظامُ الذي تسلكه الأحداث فيها . إن لكل حَبْكةٍ رئيسية قانونَها الداخليَّ الخاصَّ بها .

ويتفق موير مع فورستر في أن حُبَّ الاستطلاع عند القارئ يزداد حِدَّةً إذا اتَّبعت الأحداثُ خطًا معيناً؛ أي إذا جعلت القارئ يتساءل: ماذا يمكن أن يحدث بعد؟ بدلاً من أن يطلب حادثة تالية . كذلك يستطيع الروائي أن يُثير مستوًى جديداً من الانفعالات الحادَّة كالتوقُّع والفزع والخوف وغير ذلك ـ إذا استخدم سياقًا مترابطًا وليس مجرد أحداث متتابعة، وبإحلال الحدث الواحد المركَّب مكانَ الأحداث المتنوِّعة المتعدِّدة المتتابعة . وإذا أراد الاستمرارَ في إمتاع القارئ بعد أن أثار فيه هذه الانفعالات ـ فإن عليه أن يقدِّم إليه ما يُطمئِنه إلى أن هذه الانفعالاتِ ستهدأ مرة أخرى عن طريق إشباعها فنيًا .

وفي رواية الحدث يمكن أن يكون للواقعة الصغيرة نتائجُ كبيرة غير

متوقَّعة، تتفرَّع ثم سرعان ما تَزيد على الحصر، وتنسج نسيجًا مُعَقَّدًا يمتد بطريقة غاية في البراعة، فالحدث يَستحوذ على اهتمامنا بتعقُّده وحلّه، وهو ما يُمتِعنا ما دام قد استحوذ على اهتمامنا . وعندما يركِّز الروائي كل همه على الحَبْكة فإن الحدث يُصبِح العنصر الرئيسيَّ، وقد لا تُرسَم الشخصيات بدقة، وتُصبِح استجابة الشخصيات للحدث شيئًا عرضيًا، بل تُصبِح طبيعتُها وقدراتها بوجه عام بالمقدار الذي يتطلّبه الحدث؛ أي أن كل عناصر السرد الروائي تُصبِح في خدمة الحَبْكة . وفي هذا النوع من الروايات تتمشَّى الحبكة مع رغباتنا وليس مع عقولنا . إنها صورةٌ خيالية للرغبة أكثر منها صورة لحياة متكاملة .

أمّا في رواية الشخصية فيرى موير أن الحَبْكة البارزة تتوارى أكثر مما ينبغي، والشخصيات فيها لا تُفهم على أنها جزءٌ من الحَبْكة، بل لها — على العكس من ذلك — وجودٌ مستقل، والحدثُ تابع لها . وقد يبتكر المؤلف حَبْكته في أثناء كتابته للرواية التي بدأها، بعد أن لفتت نظره شخصياتٌ معينة أراد تجسيدها على الورق . كذلك لا يتحتَّم على الحدث أن ينبع من التطوُّر الداخلي والتغيُّر النفسي للشخصيات، ولا يلزم أن يكشف لنا عن أية صفةٍ جديدة للشخصيات، فالتغيُّر الذي يطرأ عليها يتضح لنا في لحظة ممتدَّة في الزمن الحاضر؛ لأنه لا يحدث على مدى زمن مستمرٍّ . إن خصائصَ الشخصيات وملامحَها محدَّدة منذ البداية ولا تتغيَّر بتطوُّر الحبكة، إنما الذي يتغيَّر هو معرفتنا نحن بها . وإذا كانت الحَبْكة في هذه الحالة لا تتبع تطوُّر الشخصيات، التي لا تتطوَّر أصلاً، فإن وظيفتها تقتصر على وضع الشخصيات في مواقفَ جديدةٍ وعلى تغيير عَلاقاتها بعضها ببعض .

وبصفة عامة فإنَّ مؤلف الشخصية لا يتقيَّد بحتميات الحَبْكة الصارمة، ولذلك أصبح من التقاليد المعروفة أن تكون الحَبْكةُ في رواية الشخصية مَرِنةً وسهلة . وإذا كانت الشخصيات تُرسَم في رواية الحدث، بحيث تُلائم الحَبْكة ـ فإن الحَبْكَةَ في رواية الشخصية تُهيِّأ لتَبَلْور الشخصيات .

ويعتقد موير أن التركيز أساسًا على الحَبْكة أو إهمالَها لا يُساعِد الروائي على توظيفها بما يُناسِب طبيعَتَها الفنية والدرامية في الرواية، ولذلك فإنه يرى في الرواية الدرامية سَدًّا لهذه الثُّغرة المفتعلة بين الشخصيات والحَبْكة . إن الشخصياتِ فيها ليست جزءًا من آلية الحَبْكة، ولا الحبكة مجرد إطار بُدائيّ يُحيط بالشخصيات، بل يَلتحم العنصران معًا في نسيج دراميّ لا ينفصم . فالسماتُ المعينة للشخصيات تحدِّد الحدث، والحدث بدوره يغيِّر الشخصياتِ مطوِّرًا إياها، وبهذا الأسلوب الدراميّ يسير كل شيء في الرواية إلى النهاية، وذلك من خلال التوتُّر المتصاعد، الذي يُعَدُّ أحد العناصر الأساسية في الرواية الدرامية . كذلك لا بُدَّ من وجود التوازن القائم بين الشخصية والحَبْكة، فليس هناك إطارٌ خارجي ولا مجرد حَبْكة آلية، بل هناك شخصيةٌ وحدث في الوقت نفسه . فالحَبْكة جزء عضويٌّ مِنْ معنى الرواية، ومن دلالة التصرُّفات التي تقوم بها الشخصيات .

والحَبْكة في الرواية الدرامية لها جانبان: جانب داخلي وآخر خارجي، يتمثَّل الجانب الداخلي في تتبُّع الروائي لتكشُّف الشخصية، في حين يبدو الجانب الخارجي في تطويره الدقيق للحدث، وبعبارة أخرى: تَتكاملُ في الرواية الدرامية طبيعةُ هذين الجانبين من الصِّدق والالتحام تكامُلاً لا نجده في أيِّ نوع آخر من أنواع الرواية . فمثلاً تهتمُّ رواية الشخصية مباشَرةً

بالجانب الخارجي للواقع فحسب، وهي لا تتضمَّن شيئًا يتصل بهذا الجانب الداخلي، ولذلك تُبْرز روايةُ الشخصية التناقضَ بين الحقيقة والمظهر، بين الناس كما يَبدون أمام المجتمع وكما هم في الحقيقة، أمّا الروايةُ الدرامية فإنها تبيِّن أن الحقيقة والمظهر شيء واحد، وأن الشخصية حدَث وأن الحدث شخصية؛ مما يُكسِب الحبكة طبيعتَها العضوية البالغة . فليس في الحبكة الدرامية، ما يُهمِل المؤلف بَلْوَرته، أو يتركه لافتراض القارئ الذي قد يُخطِئ .

وقد تتضمَّن الحَبْكة أحداثًا متقابلة، ولكنها لا يمكن أن تتضمَّن مجرد متناقضات. وهي منطقية وتلقائية معًا، ما دامت الأحداث تتطوّر والشخصيات تتغيَّر، وما دام التغيُّر يخلق احتمالاتٍ جديدةً تحدِّد استجابات الشخصيات بعضها نحو بعض، واستجاباتِها نحو الموقف . وهذا النموّ التلقائيّ المنطقيّ هو الطابَع الحقيقيُّ المميِّز للحبكة في الرواية الدرامية، فكل شيء يَنبع على نحوٍ لا يَقبل التغيُّر منذ البداية، لكن وَجْهَي المشكلة، في الوقت نفسه، يتغيران؛ فيقدِّمان نتائجَ غير متوقَّعة . وكلا هذين العاملين ــ المنطقي والتلقائي، أو الضرورة والحرية ــ على قدر متساوٍ من الأهمية في الحَبْكة الدرامية . فخطوط الحَبْكة لا بُدَّ لها أن تُخَطط، ولكن الحياة تفرِّقها دائمًا وتحوِّلها عن مجراها، منتجةً ما أسماه نيتشه بتآكُل المَعالِم . وإذا بُنِيَ الموقف بدون اعتبار لانطلاقات الحياة وابتكاراتها الحُرَّة ــ فإن النتيجةَ تكون آلية، حتى وإن كانت الشخصيات صادِقةً ومعقولةً .

ونهاية الحَبْكة في الرواية الدرامية تتمثَّل في حل المشكلة التي بدأت منها حركة الأحداث، وعندها يكون الحدث الرئيسيُّ قد استكمل ذاته ومعناه،

خالقًا توازنًا، أو مُحْدِثًا كارثةً معينة لا يمكن تتبعُها أكثر من ذلك؛ فالتوازن أو الموت هما النهايتان اللتان تتجه الرواية الدراميَّة نحو إحداهما .

ويرى إيريك بنتلي في كتابه « حياة الدراما » أن الحَبْكة شيء مُصْطَنَع بطبيعته؛ لأنها نتيجةٌ لتدخُّل عقل الفنان، الذي يُبدِع كونًا من أحداث خلفتها الطبيعة في فوضى، وهي ـ على حدِّ قول ريتشارد مولتون ـ « الناحية الذهنية الصِّرف من الحركة »، « وإقحام التخطيط في مِضْمار الحياة الإنسانية » . فإذا كانت الحَبْكة مثلاً معقَّدًا وساطِعًا من أمثلة الفن، حين تجعل الفنَّ نِدا مقابِلاً للحياة، فكيف نستطيع أن نعتبر الحَبْكة أيضًا محاكاةً للحياة؟ بالطبع لن نستطيع؛ لأنه إذا كان في وُسْعِها أن تضمن بعض ضروب التقليد الدقيق التي ذكرها أرسطو ـ فإنها، في حدِّ ذاتها، تطويرٌ للحياة وتحسينٌ لها .

وأرسطو لا يقول إن الحَبْكة محاكاةٌ للحياة، وإنما يقول إن الحَبْكة محاكاة للفعل، لكنه لم يحدد ماهية الفعل، ولذلك حاول الناقد الفرنسيُّ « بيير إيميه توشار » تعريف الفعل بأنه « الحركة العامة التي تيسِّر لشيء ما أن يولَد، وينمو، ويموت، بين البداية والنهاية .» ويُضيف إيريك بنتلي أننا لن نُقِرَّ بوجود حركة عامة كهذه إلا إذا ادَّعينا بأننا سَبَقَ أن شعرنا بها، وهذا ما ندعيه عندما نكون تحت تأثير الحَبْكة . وعلى هذا النَّحْو، إذا أراد الكاتب المسرحيُّ أن يُحاكِيَ فعلاً ما، فعليه أن يجد المعادِل الموضوعيَّ للتجربة الذاتية . إن الفعل شيء غير محدَّد كامِنٌ في داخل الكاتب المسرحي، لكنه يقوم بتحديده في أثناء عملية الخلق من خلال الوقائع والأحداث . وهذا ما يؤكِّده ناقد فرنسيٌّ آخر هو هنري غوييه عندما يقول بأن فكرة « الفعل »

تتضح في أثناء العملية الخلاقة، التي تتشكّل على هيئة مراحلَ متتابعةٍ ومتصلة بعضها ببعض؛ فالخيال الخلاق عند العلماء والفنانين على السواء كثيراً ما يبدأ من وحدة يُحِسها إحساساً مُبهَماً، ثم يكتشف التفاصيل؛ إذ يتقدَّم في العمل .

يقول « جورج سانتيانا » في كتابه « الحسّ الجَمالي » إن العقدة « أصعب أجزاء الفن الدراميّ »؛ ولذلك فإن ما كُتِب عنها لتحليلها واستيعابها كان قليلاً للغاية . ويبدو أن البعض حاول التذرُّع بعدم احترامها لتغطية عدم فهمه لها، في حين سَخِطَ البعض الآخر على مادة العُقْدة الخام، لأنها خام، وعلى العقدة المكتمِلة المصقولة لأنها ليست خاماً، لأنها مفتعَلة، وكلا السُّخطين قد يوجَدان في الشخص نفسه . قال الأديب والناقد جون ڤان دورتن: « إنني أفضّل المسرحية التي كلها جو ولا عقدة فيها .» فهو يرى أن العقدة مرادِف معادِل للتصنُّع . ولعل هذا المفهوم المعاصِر يرجع إلى التزمُّت والالتزام الصارِم بالعقدة، التي قدَّسها معظم كُتّاب المسرح ونُقّاده في فرنسا طَوال فترة عظيمة متكامِلة دامت قرنين، من حوالى عام ١٦٥٠ إلى عام ١٨٥٠ . وما قاله الفرنسيون وفعلوه وَضَعَ القواعد لبقية العالم . ربما لم يَشهد تاريخ المسرح بأجمعه فترةً كهذه عُرِفت بالالتزام الصارِم والتشديد على أسلوب معيَّن في كتابة المسرحية، واحتقار الأساليب الأخرى، في حين لم يحاول أحدٌ فرض أسلوب شكسبير أو لوپ دي ڤيغا على الكتابة المسرحية؛ لأن الدراما الإليزابيثية والدراما الإسبانية كانتا أكثر تسامحاً ورحابةً من الدراما الفرنسية، وخاصة فيما يتصل بالعقدة .

وعندما حاول ڤولتير تحليل مفهومه للعقدة ــ فإنه لم يُضِف كثيراً إلى أرسطو الذي سبق أن قال إن العقدة هي روحُ المأساة، في حين قال ڤولتير إن روحَ المأساة هي الامتداد بعدم اليقين قَدْرَ المستطاع، وإنه يتحتَّم على المأساة أن تكون فعلاً كلُّها، بحيث يُساعِد كل مشهد في ربط المؤامرة وحلها، وبحيث يجب أن تكون كل كلمة تمهيداً أو عقبة . وهو نفس المفهوم الذي نجده عند الناقد الفرنسيِّ الكلاسيكيِّ مارمونتل الذي قال: « إن فعل القصيدة الدرامية (المسرحية الشِّعرية) يمكن اعتبارُه نوعًا من مسألة تَكمُن عقدتها في مرحلةِ ما قبل الإجابة، بحيث يكون حلُّ العقدة بمثابة الإجابة على المسألة .» ويعلِّق بنتلي على ملاحظة مارمونتل بأنها لا تشهد على نظرية معينة فحسب، بل على حالة ذهنية معينة: التوقُّع، الإيقاع، الاهتمام المتصاعِد، المواقف المتدرِّجة، الاعتداد بعدم اليقين، ربط المؤامرة وحلها، وهي نظرية سادت التأليف المسرحيَّ لمائة سنة بعد كتابتها، بحيث أصبح القرن التاسعَ عشرَ قرنَ المسرحية المُحكَمة الصُّنع، التي تُعَدُّ شكلاً من أشكال المأساة الكلاسيكية، لكنها شكلٌ مُفْتَعل مُصْطَنَع، كان قد بلغ نهاية المطاف بعد أن شوَّه المعنى الدراميَّ للعقدة .

كان هذا النوعُ من المسرحية عبارةً عن مجرد عقدة ليس إلا، ولذلك أثار عَداءَ عددٍ كبير من المفكِّرين والنُّقاد؛ لأن العقدة ليست المسرحيَّة، وإذا أصبحت المسرحية مجرد عقدة ــ فإن عقدتَها لن تجد ما تتشابك أو تَتفاعل معه . وإذا كانت زاخرةً بالأحداث المُحكَمة والضوضاء المحسوبة ــ فإنها لا تملك حركة في اتجاه خاص، ولا يمكن أن تُمِدَّنا بأي « حسّ لشيء يولَد وينمو، ثم يذبل ويموت » على حدِّ قول توشار . فالعقدة المُحكَمة الصنع

خالية من العاطفة الخلاقة الدافعة لحركتها الديناميكية؛ ولذلك تَفتقِر المسرحية المُحكَمة الصُّنع إلى الفكر الأصيل العميق، والعاطفة الإنسانية الشامِلة؛ مما يجعل جمهورها من غير المثقَّفين؛ ذلك أن العاطفة الوحيدة التي تُثيرها دون غيرها هي التلذُّذ بالتوقُّع فقط . أمّا ربط جزئيات العقدة فيعتمد على التجميع الآلي من خلال المهارة العقلية للكاتب، وهي مهارة تَعمل وفق خُطة الآلية، وليس طبقًا لبناءٍ عضويٍّ كما نجد في الأعمال الأدبية الجيدة .

إن العقدة مجرَّد جزء من المسرحية، وليست كلها، كما أنها ليست منفصِلة عن المعنى العام للمسرحية، بل إنها، بالعكس، تُضيف إلى ذلك المعنى، وبالتالي يتحدَّد شكلها به . إنها تختلف عن المحاكاة البسيطة للحياة، أو على حدِّ قول الناقد رامون فرنانديز: « العقدة الخلاقة ليست مجرد نُسخة مكرَّرة للاحتمال في الحياة، بل هي مدينةٌ أساسًا لمعناها من خلال اكتمالها، و وَقْعها، وتشويقها .» فهي تضيف إلى رؤية الحياة التي تقدِّمها لنا المسرحية ككل .

وقد بنى برنارد شو أمجاده المسرحيةَ على رَفْضه للمسرحية المُحكَمة الصُّنع، التي كانت قد بلغت نهاية المطاف بعد أن احتكرت مدةً من الزمن مسارحَ القرن التاسعَ عشرَ . فمع بزوغ نجم برنارد شو كانت العقدةُ قد تحوَّلت إلى كلمة بذيئة مستهجَنة، انهال عليها شو بضرباته النقدية في الصُّحُف، عندما أكَّد أن العمل الفنيَّ نموٌّ لا تركيب . ولم يكن في الحقيقة معادِيًا للتركيب، ولا عاجزًا عنه، ولكنه رفض الأسلوب الذي اتَّبعه الكاتب الفرنسيُّ يوجين سكريب، والذي يُعَدُّ مبتكرَ المسرحية المُحكَمة

الصنع؛ لأنه عزل العقدة عن جسم المسرحية . ولذلك أراد شو أن يصحح الوضع، وأن يستفيد من وظيفة العُقدة في البناء الفكري والفني للمسرحية، لا أن يرفضها تماماً كما ظن البعض .

في تلك الفترة كانت الطبيعية هي الحركة الرئيسية في المسرح، وكانت ترفض العقدة، وتستعيض عنها بالفكرة الوثائقية، والقوانين التي تَحكُم الحركة الظاهرية للموجودات . ثم جاءت التعبيرية كثورة على الطبيعية لكنها في الواقع كانت امتداداً لها، فقد أرادت مسرحية بغير عقدة، وهو ما ينطبق على الحركة الرمزية التي عاصَرت الطبيعية في التسعينيات . لقد أعلن مترلنك، أحد رواد الرمزية، عن نوع من المسرحية لا يَخلو من العقدة فحسب، بل من الأحداث أيضاً .

ويرى إيريك بنتلي أن الأديب الذي أنقذ فكرة الحَبْكة في مسرحية القرن العشرين هو برتولت بريشت، لم يقترح العودة إلى المسرحية المُحكَمة الصنع؛ لأنها حدَّدت صورة الحَبْكة بهذا النوع المحدَّد المقيَّد من العقدة . فلم يطلب بريشت مسرحية كلها عبارة عن عقدة، ولا تركيب سكريب المغلق الخانق، بل استمد فكرته عن الحدث مباشَرةً من بوشنر، وبالتالي بطريقة غير مباشرة عن شكسبير، الذي احتقره أنصار العقدة الفرنسيون على أنه بربريٌّ، في حين أنه كان الأستاذ الأكبر لفن الحَبْكة الناضجة، ولكن سيطرته على العقدة كانت مختلفة، كما كانت عقدته غير عقدتهم .

ومن المحتمل أن عُقَد شكسبير لا تَلْقى تقديراً لأنها بارعة جداً؛ أي لأنها غير مرئية وغير ملموسة مباشَرةً . إنها تَمَسُّ الموضوع والتشخيص عند

كل نقطة، ولا يمكن بحث الواحدة دون غيرها من العُقَد . ومهما قيل عن استعارة شكسبير لعقده من كُتّاب آخرين ـ فإنه كان يصنع لكل مسرحية من مسرحياته عقدةً من عنده خاصة بها . وحتى لو لم يكن صُنْعُ العقدة أكثرَ من المزج بين قصتين، فإن مجرد ذلك يقتضي براعة فنية دقيقة . لقد جعل شكسبير من التفاعل بين قصتين فنًا رفيعًا، و وسيلة لاحتواء المعنى العميق . وحتى مسرحية « ريتشارد الثالث » التي يَعتبرها نُقاد كثيرون غير مصقولة ورخوة سائِبة، هي في الواقع دقيقة ذات حَبْكة محكمة، وكأن شكسبير يُقيم حساباته على أساس رياضي مضبوط .

وما ينطبق على شكسبير ينطبق على كل أساطين المسرح، ففي حَبكات مسرحياتهم لا بُدَّ أن نتمعَّن كلَّ كبيرة وصغيرة من خلال ارتباط كل حدث بالحدث الذي يليه . فالحَبكات العظيمة لا تتكوَّن بإضافة واحد إلى واحد إلى واحد، بل بتطبيق مبادئ توحيدية نابعة من طبيعتها . وكما يَحدث في « ريتشارد الثالث » فإن النُّبوءة وتحقيقَها يؤلِّفان مبدأ من هذا النوع . فالنبوءات في المسرحيات لا يُنطق بها عبثًا؛ أي أن نبوءةً نسمعها في الفصل الأول لا بُدَّ أن تتحقَّق فيما بعد، والجمهور يعرف ذلك . وهذا لا يتنافى مع التوقُّع والتخمين، فالمسألة ليست في قطع الطريق على التوقُّع، بل في تعْقيده ومضاعفته . فعلى الرغم من أننا لا نرى سببًا للشك في النتيجة ـ فإننا لا نستطيع القضاء على الشك الذي يساورنا، ونريد أن نتأكد إذا كانت النُّبوءة ستتحقَّق بالفعل .

وإذا كانت الحياة هي مادة العقدة الخام فإن صُنع العقدة هو تنظيم هذه المادة، وتطبيق قاعدة عقلانية على فَوْضى اللاعقل؛ ولذلك فإن لكل عقدة

صفة مزدوجة: إنها تتكون من مادة عنيفة في لاعقلانيتها، غير أن عملية تكوينها نفسها عقلانية وذهنية . والاهتمام بالعقدة ـ مهما تكن بسيطة ـ هو الاهتمام بهذين العاملين، بل وأكثر من ذلك، بالتفاعل فيما بينهما . ومع ذلك فليست الدراما كلُّها مرتهنة بمهارة الكاتب في استخدام العقدة، بل إن معظم المسرحيات المرتهنة بها من الدرجة الثانية؛ فمسرحيات الدرجة الأولى لا تَلهث وراء العقدة القائمة على المفاجأة والتوقُّع، وخاصة أنه لا توجد عقدة جيدة في حدّ ذاتها، وإنما تتوقَّف جودتها على قيامها بوظيفتها الدرامية كجزء من شكل عام . وإذا كانت الدراما فنّ المواقف القصوى، فإن الحبكة هي المدخل المُقنِع الذي يؤدي بنا إلى مثل هذه المواقف، وهي المَخْرَج الذي يعود بنا إلى حيث كنا إذا دعت الضرورة . إنها المنهج الذي يوجِد الصراعاتِ والاصطدامات الضرورية التي تُثير حُبَّ استطلاعنا، ثم تحرك عاملي الذكاء والذاكرة في داخلنا، بحيث نبدأ في التفكير في الاحتمالات الممكنة التي نرجِّحها من خلال طبيعة الحَبْكة ذاتها . ولذلك تُجبِرنا الحَبْكة على اتخاذ دور إيجابي فعّال في مواجهة الأعمال الأدبية الجيدة، وبالتالي مشاركة الأديب في تجربته الجمالية .

الفصل التاسع
الحوار الدّرامي

من الواضح أن الحوار الدرامي في المسرحية أو الرواية أو القصة يقوم بمهامٍّ فكرية وفنية متعدّدة، ولا يقتصر دوره على مجرد الكلمات والجمل التي تنطق بها الشخصيات بالفعل؛ فهذه الكلمات والجمل يمكن أن تكشف عن طبائع الشخصيات من خلال الإيقاع أو التلوين أو الحصيلة اللغوية ... إلخ؛ أي أن الكيف والكَمَّ اللذَيْن يتحكّمان في لغة الحوار يُبلوران الاختلافات النوعية والجوهرية والمظهرية بين الشخصيات، بحيث لا تُصبح مجرد أدوات للتعبير عن أفكار للمؤلف .

فمن خلال الحوار تتمُّ موازنة الشخصيات في مواجهة بعضها بعضاً، ومن ثم فنحن نلحظ المفارقاتِ أو الفروق فيما بينها، مما يجعلها أكثر حيوية وتحديداً دون تدخُّل مباشر من المؤلف، ومما يُشعِل الصراع الرئيسي ويدفعه إلى الأمام مطوّراً بناء المسرحية كلّه . وعلى الرغم من أنه لا يتحتّم على المؤلف أن يَستخدم في حواره الألفاظ والتعبيرات التي يستخدمها الناس في الأحاديث اليومية – فإن حِوارَه الدرامي يملك من الإقناع الفني داخل نسيج المسرحية ما يجعل الجمهور يشعر بأنه حِوارٌ منطقيٌّ سَلِس، ليس فيه تصنُّع أو افتعال .

وفي مجال الرواية والقصة يوحي الحِوارُ بأجواء اجتماعية ونفسية متعدّدة

وخصبة، ويُعرّي الشخصيات من خلال تيار الشعور واللاشعور عندها، ويُضيف جوًّا طبيعيًا ينبع من واقع القصة الراهن، وذلك من خلال الانتقال إلى الزمن المضارع أو الحالي، الذي يوهم القارئ بأنه يتابع الشخصيات والمواقف لحظة بلحظة، بعد أن َ ن يقرأ عنها فقط في فِقرات السرد السابقة للحوار، التي تعتمد على الزمن الماضي . وهذا الانتقال إلى الحاضر يجعل القارئ أكثر قربًا من الأحداث التي تكتسب بدورها إيقاعًا حادًّا وسريعًا؛ لأن المؤلف لا يقوم بالسرد، وبالتالي لا يقف حاجزًا بين القارئ والقصة .

ونظرًا لأن المسرحية تعتمد على الحوار أكثر من الرواية ـ فإن الحوار تحوّل في أيدي الكُتّاب المسرحيين إلى حرفة لها أصولها، وأسرارها، وتقاليدها، التي يُمكِن أن تنقسم إلى ثلاثة أساليب بصفة عامة: الأسلوب الأول ـ ربط المسرحية بالشعر، وذلك منذ بدايتها حتى قرننا هذا، برغم وجود بعض الفِقرات النثرية في الحوار الشّعريّ ـ كما نجد في مسرحيات العصر الإليزابيثي على سبيل المثال ـ وخاصة عندما يظهر عامة الشعب على المِنصّة للتعبير عن حياتهم وأفكارهم، أو في المواقف الكوميدية التي لا تحتمل وقارَ الشعر الجادّ . لكن مع منتصف القرن التاسع عشر بدأ التيار الشّعريُّ في الانحسار، وبدأ الحوار النثري يحل محلّه حتى اكتسحه في القرن العشرين، على الرغم من وجود امتدادٍ خافت له في المسرحيات الشعرية الحديثة، التي كتبها ت. س. إليوت، وكريستوفر فراي، وماكسويل أندرسون، و و. هـ. أودن، وستيفن فيليبس .

أمّا الأسلوب الثاني الذي ساد الحوار المسرحي فقد تَبلور في الأحاديث الطويلة نوعًا ما، والتي تتميز برصانة الأسلوب وجزالته، التي تمنحه الإيقاع

والتوازن اللذَيْن يفتقدُهما حديث الناس العاديِّين في حياتهم اليومية . وفي الدراما الكلاسيكية كانت الفقرة الحوارية تصل في طولها إلى الحيز الزمني الذي تحتلُّه أغاني الكورس . وفي عصر الملكة إليزابيث سادت البلاغة والرصانة كل كلمة تُنطق على مِنصة المسرح الإنجليزي . نلاحظ هذا الاتجاه في أحاديث هاملت وجيرترود وريتشارد الثالث، وخاصّةً في الفقرات الافتتاحية بالنسبة لكلِّ شخصية من هذه الشخصيات المحورية . وقد امتدَّ هذا الحرص على التوازن اللفظي والمعنى البليغ إلى الكوميديا الفرنسية والإنجليزية، وخاصة في عصر عودة الملك تشارلز الثاني من منفاه في فرنسا . فالفِقْرة الشِّعرية أو البيت الواحد الذي تنطقه شخصية ما ـ لا بد أن تردَّ عليه شخصية أخرى بنفس التوازن والبلاغة، كأنهما تعزفان نغمتَيْن متوازيتَيْن، مثلما نرى في مسرحية شكسبير « كما تهوى » بصفة خاصة، ومسرحيات موليير بصفة عامة . في مثل هذه المسرحيات يتحوَّل الحوار إلى سِلسلة متتابعة من المبارزات الكلامية، التي تُستخدم فيها كل أسلحة الذكاء واللماحية وسرعة البديهة .

والأسلوب الثالث، يُخضع الحرفية الفنية للحوار لفحوى مضمونه الفكري . وكان شكسبير من رُوّاد هذا التوظيف الدرامي للحوار، فكُلَّما كانت العواطف جامِحةً، والمواقف متأزِّمةً، كانت الكلمات والجمل التي تنطقها الشخصيات ذاتَ إيقاعٍ لاهِث ومتقطِّع، بل ومُهَلْهَلٍ أحياناً . وبهذا يتخلّى الحوار عن البلاغة التقليدية، والقوالب الكلاسيكية، ويقترب أكثر من التِّلقائية التي يتميَّز بها كلام الناس في حياتهم اليومية . لكن الدراما الحديثة تطرَّفت في بعض الأحيان في الانقياد وراء بَلْوَرة كل

تفاصيل المضمون الفكريّ، بحيث تحوّل الحوار إلى مجرد أداة توصيل مباشر لدلالات هذا المضمون وجوانبه المتعدّدة . ففي معظم مسرحيات برنارد شو مثلاً يتحوّل الحوارُ إلى فقرات طويلة تحمل في طياتها مناقشات مستفيضةً حول القضية التي تُعالِجها المسرحية، ولا يهم أن تتوقّف الأحداث أو تتجمّد الشخصيات، طالما أن المناقشة قائمة على قدم وساق؛ ولذلك أطلق الكثير من النُّقاد على أعمال شو اصطلاح « دراما المناقشة » . وإذا كان شو يَعتني في مسرحياته الشهيرة بملاءمة الحوار لمنطق الشخصية ومستواها الفكري والاجتماعي ـ فإنه يَعتمد في المقام الأول على تطوير الصراع الدرامي من خلال الحوار أكثرَ من اعتماده على الأحداث المادية التي تجري على مِنصة المسرح .

وإذا كان برنارد شو قد انقاد في حواره الدرامي وراء القضايا الاجتماعية، التي أثارها في مسرحياته ـ فإن أوسكار وايلد قد انقاد وراء وَلَعِه بالتأنّق اللغوي، والبلاغة اللمّاحة الذكية، لدرجة أنه نسي حتمية التناسب بين مستوى الشّخْصية ومنسوب الحوار؛ ذلك أن اللورد المثقّف الراقي يتكلم بنفس الأسلوب اللمّاح المتألّق الذي تتحدّث به خادمته . فإذا كنا نشعر في مسرحيات برنارد شو بأن المؤلف يقف شخصيًا وراء الآراء والأفكار التي تعبّر عنها الشخصيات ـ فإننا في مسرحيات وايلد نشعر أن المؤلف يقف بأناقته اللُّغوية وراء كل شخصياته دون استثناء، في حين يتحتّم على الكاتب المسرحي، أن يُخضع مضمونَه الفكري أو تمكُّنَهُ اللغويَّ، لمستويات الشخصيات المختلفة والمتعدّدة؛ حتى يُتيحَ الفرصة لبنائه الدرامي لكي يطوّر نفسه بنفسه من الداخل .

إن الحوار الدرامي من أهم العناصر الفعّالة والحيوية، التي يقوم عليها بناء

المسرحية؛ فمن خلاله يستطيع المضمون أن يعبِّر عن نفسه . وإذا كانت الحَبْكة بمواقفها وأحداثها تمثِّل الهيكل العظمي للمسرحية، فالحوار هو اللحم والخلايا والشرايين التي تملأ هذا الهيكل وتمدُّه بالحياة . وعندما تَعجِز الحبكة عن الانطلاق والتطوُّر، يَبرز دور الحوار لإسعافها وإطلاقها من عِقالها، مما يساعد على استمرار المسرحية . فالكاتب المسرحي لا يملك السرد الذي يستطيعه المؤلف الروائي، والذي يساعده على التعليق على الأحداث، وتحليل الشخصيات، وإلقاء الأضواء على ما يدور بداخلها، وربط المواقف ببعضها البعض، وسدّ الفراغات التي قد تنشأ في التسلسل الدرامي ... إلخ .

أمّا الكاتب المسرحي فلا يملك هذه التسهيلات الروائيةَ، فهو يعتمد على الحوار كأفضل أداة للكشف عن داخل شخصياته، وتحليلها والتعليق عليها، وإحكام تَسلسُل المواقف وتتابعها، وسدّ الفراغات التي تؤثِّر في متانة البناء وعضويته . ويتوقَّف مدى نجاحه أو فشله في إخراج عمله المسرحي إلى الوجود بمدى توفيقه في استغلال الحوار، بحيث لا يدخل به في دائرة مغلَقة، تقترب به من أسلوب النِّقاش أو الجدل، أو لغة الحديث اليومي بين الناس، مما يجعل الشخصيات تهتزُّ، والأحداث تتعثَّر، والمواقف تتشتَّت، والسياق يتفكك . فالنقاش والجدل والثرثرة كلُّها وسائل تخضع لأسلوبنا المعيشي البحت، أمّا الحوار الدرامي فلا بد أن يتمثَّل لحتميات الفن و وضعياته؛ حتى يكون ذا أثر وظيفيٍّ في إقامة البناء الدرامي، وذلك باستغلال عامل التطوُّر الحيوي الذي ينقلنا من حالة إلى أخرى، ومن موقف إلى موقف، ثم يصعد بنا إلى قمة الأحداث، ويهبط بنا إلى حيث نهاية

المسرحية .

أمّا النّقاشُ فهو ما يدور في الحياة اليومية بين شخص وآخر حول موضوع معيّن، يخصُّهما وحدهما ولا يخصُّ أحدًا آخر سواها؛ ولذلك تتركّز وظيفته في الوصول إلى تفاهم معيّن بخصوص هذا الموضوع، ولا يُهم كيف يبدأ أو كيف ينتهي؟ ولا يُعْنى بالتسلسل المنطقيّ ما دام بحالته البُدائية يساعد على تَفاهُم شخص مع آخر . وربما برزت عوامل نفسية غير متوقعه في أثناء النقاش قد تؤدّي إلى استعمال الأيدي والأرجل لإقناع الطرف الآخر بالقوة، بعد عَجْزه عن الإقناع بالمنطق والحجة؛ أي أن النقاش يَخضع لأية عوامل نفسية طارئة تؤثّر في سيره، وتَسلُبه التّسَلْسُل والتطوُّر اللازمَيْن للتقدُّم نحو خطوة أخرى والارتباط بموقف آخر، فليس له معيار ثابت لأنه يتغيّر من شخص إلى آخر، ومن موقف إلى موقف، ولا يمكن تقنينُه و وَضْعُ خصائصَ لمقوّماتِه وعناصره الأساسية .

أمّا الجَدَلُ فيعتمد على إبراز مدى ثقافة المتجادِل، وثقته بنفسه، ومدى قدرته على إدارة الجدل، وتوجيه دفته؛ ليقتنع الآخرون بوجهة نظره . والجدل غالبًا ما يكون حول موضوعات عامة تُهم أكثر من شخصين فقط، وليس الحال كما نجد في النقاش بين شخصين حول موضوع لا يُهم سواهما . ولذلك يبدو للجدل وجهان: أحدهما شخصي، والآخر عام . وأحيانًا تَطغى حَميَّة الجدل على الفهم الواعي بين المتجادلَيْن . فما دامت الحُجة تؤدّي إلى الحُجة، والبرهان يصل بنا إلى برهان آخر ـ فلا يهم مدى مطابقة الجدل للنظرة العلمية العملية إلى المرئيات والماديات والملموسات؛ أي أن الجدل يكاد يكون أحيانًا هدفًا في حدّ ذاته . وهو كثيرًا ما يدور في حلقة

مفرغة، لأن أطراف الجدَل يستمتعون بِدَحْض الحُجَّة بالحُجَّة، وإبطال البرهان بالبرهان، إلى غايات غير محدودة، وكأنهم في مباراة في الذكاء واللماحية وقوة الإقناع وسلامة المنطق، بصرف النظر عن بلوغ هذه المباراة نتيجةً معينة أو استيعاباً عامّاً لموضوع محدَّد، ولذلك يختلف أسلوب الجدل المنطقي عن الحِوار الدراميِّ اختلافاً جوهريّاً .

أمّا الثرثرة أو الحديث المتبادل بين الناس في حياتهم اليومية فهو مزيج من النِّقاش والجدل . ويتوقَّف استغلال مقوِّمات كل منهما و وسائله على حيثية الموقف، وتكوين الشخصية، ولكنه لا يكتسب خاصية التطور بمفهومه العلمي . وإذا كان الحديث اليومي يختلف عن النقاش الذي يرتبط بموقف واحد؛ لأنه يتعامل مع كل المواقف التي تمر بالإنسان في يومه، إلا أنه لا يتطور ولا يتبلور تماماً في منهج فكري ومنطقي محدد . إنه لا يخضع إلا لتكوين الشخص، ومدى ثقافته، وبعد نظرته أو قصرها . وربما أثرت عليه ظروف الحياة الخارجية الطارئة التي تضغط على سلوك الأشخاص، وأسلوب تحاورهم لمدة معينة . وبالطبع لا تخضع لغة التحاور اليومي لأية مقنَّنات أو مقاييس أو معايير تمنحها شخصيةً موضوعية ذاتَ مقومات وملامح متبلورة .

ومن الطبيعي أن يختلف الحوار الدرامي اختلافاً جوهريّاً عن النقاش والجدل والحديث والثرثرة؛ ذلك أنه يخضع لعنصر التطوُر الحيوي اللازم لكل كيان عضوي، بحيث يجعل المسرحية جسماً حيّاً متفاعلاً، ينبض بالحرارة، ويشتعل بالحركة المادية والنفسية . ولذلك تخضع لغته لحتميات فنية، منها: الإيقاع والجَرْس والإيحاء والتطوُّر، الذي يساعد على تكشُّف الشخصيات، والتحام المواقف وتدفُّق الأحداث، ثم تطور هذه العناصر الثلاثة

اللازمة لبناء كل مسرحية حتى نهايتها .

والحوار أداة قديمة قِدَمَ الأدب والفكر الإنساني . فمنذ عصر أفلاطون والحوار النثري مستخدم على نطاق واسع في مجال تحليل الأفكار، والاتجاهات المثيرة للخلاف والجدل، وفي مجال السُّخرية من الأعراض المرضية التي تصيب الأفراد والجماعات . ويُعَدُّ أفلاطون رائداً لفن المحاورة التي تدور حول أفكار محددة . وفي القرن الثاني الميلادي برز لوسيان كرائدٍ للمحاورات الزاخرة بالسخرية . ويقول ديوجينيس ليرتيوس في الجزء الثالث من كتابه « حياة الفلاسفة » إن أفلاطون الذي ابتكر فن المحاورة، وصاغ شكلها المتبلور ـ قد تعلَّم هذا الفن من الفنان الدرامي الإغريقي سوفرون، الذي اشتُهِر بعروضه الصامتة، واسكتشاته الدرامية المستقاة من الحياة اليومية . لكن من المحتمل أن أفلاطون استوحى هذا الفن أساساً من أسلوب سقراط ومنهجه في التحرِّي عن حقيقة الأشياء .

ويعرِّف ديوجينيس فنَّ المحاوَرة في كتابه المذكور بأنه نِقاش جَدَلي على هيئة أسئلة وإجابات بين الشخصيات، التي تحاول إثبات أو دحض فكرة معينة من خلال منهج جدلي . ومنذ ذلك الوقت ارتبطت المحاور الجدلية بالحوار الدرامي، ابتداءً من ديوجينيس ومروراً بالاتجاهات النقدية في عصر النهضة، وعصر الكلاسيكية الجديدة، كما يتجلَّى في كتاب « الحوار » لكارلو سيجونيو، وكتاب عن « فن الحوار » لتاسو، وكتاب « دفاع عن الحوار » لسبيروني ، وكتاب « أسلوب الحوار » لسفورزا بالاڤيشينو، و« أسلوب كتابة الحوار » لريتشارد هيرد، و« مقالة عن الحوار » لإدوارد وين . ولكن رَبْطَ هؤلاء الكُتّاب المحاورةَ بالدراما لم يجعلهم يتجاهلون

عنصرها الأساسي المتمثّل في تحليل الأفكار محلّ النزاع والجدل .

ففي حوار الأفكار والآراء لا يهم الحدث أو الواقعة كثيراً، بل ينصبُّ الاهتمام على التأمُّلات والتحليلات والتخريجات والتفريعات، التي يستنتجها المتحاورون . وإذا كان الجميع منذ أفلاطون قد اتفقوا على أنه يتحتّم على المتحاورين أن يتجنبوا إطناب الحديث اليوميّ وثرثرته ـ فإن إدوارد وين في كتابه قد حتّم على الحوار أن يتجنب تماماً أسلوب إلقاء المحاضرة . إن الحوار يقع في منطقة وسط بين عشوائية الحديث العادي بين الأفراد، والأسلوب الرسمي، أو القالب الذي تصب فيه المناظرة .

وأصبح فنُّ المحاورة وسيلة للبحث عن كل جوانب الحقيقة، ومنح الجانب التعليميّ الجاف صبغةً حيوية جذابة . لكن فن المحاورة بهذا الأسلوب لم يَحُزْ رضاء لوسيان الذي اتهمه بالوقار الزائد على الحد، وأنه مشحون بتأملات وتفريعات، تفصله تماماً عن الاتصال المباشر بالحياة العادية . وكان لوسيان يؤمن بأن الكوميديا ـ التي سبق أن عُرفت بأنها تمثيل وتجسيد للحياة اليومية العادية ـ يمكنها إخصاب المحاورة وربطها بعجلة الحياة . ونظراً لتأثر لوسيان بالكاتب الكوميدي أرسطوفانيس والأديب الساخر مينيباس ـ فقد ابتكر شَكْلاً للحوار، حدده بأنه مزيج من المحاورة التقليدية والنظرة الكوميدية . ويرجع الفضل للوسيان في جعل هذا النوع من المحاورة أداةً قوية للسُّخرية من حماقات الإنسان، كما نجد في كتابه « محاورات الموتى »، الذي سار على نهجه الأدب الأوربي الحديث على نطاق واسع .

وقد ظهرت المحاوَرات الفكرية في الأدب الإنجليزيّ القديم في القرن التاسع، وذلك من خلال ترجمتها من اللاتينية؛ فقد قام الملك ألفريد نفسه بترجمة كتاب بوثيوس « عزاء الفلسفة »، ويقال أيضًا إنه ترجم كتاب « المناجاة » للقديس أوغسطينوس، كما ترجم ويرفريث كتاب « المحاورات » لغريغوري العظيم . لكننا في العصور الوسطى، لا نجد إلا محاورات قليلة، يمكن مقارنتها بالمحاورات الأفلاطونية الزاخرة بروح التساؤل والاستفسار المتدفّق حيوية وانطلاقًا . فعلى سبيل المثال استخدم غريغوري شكل الحوار كمجرد أداة لسرد القصص الديني، الذي يَحُضُّ على التقوى والورع . فقد اختفت روح الحياة والإبداع من المحاورات النثرية التي انتشرت في العصور الوسطى ، على هيئة قوالِبَ جامدة تقدم الأفكار ولا تناقشها، وهو ما نجده في محاورات جون سكوتاس إيرجينا، ووايكليف . أمّا المباريات الشّعرية الكثيرة التي أقيمت للمتسابِقين – فقد حملت لواء الخيال والإبداع في تلك المرحلة، التي استمرت حتى نهاية العصور الوسطى .

ومع بدايات عصر النهضة بدأ الاهتمام بالمحاورات النثرية كشكل فنيٍّ له ملامحه المميزة . في هذا الاتجاه، كتب توماس مور « حوار حول تينديل »، وأسكام « توكسيفيلوس »، وسبنسر « نظرة على الحالة الحاضرة في إيرلندا »، وغيرها من المحاورات التي أصبحت فنًا قادرًا على بث الحياة في الأفكار، من خلال تقليد المحادثة المنسّقة المنظّمة القائمة على التّسلسُل المنطقي والنظرة الواقعية . وقد بلغ إيرازموس بهذا الفن قِمّتَه في كتابه « اللغة الدارجة »، وكذلك الرُّوَّاد الإيطاليون مثل بونتانو وكاستيليوني وإيبرو ودوني، وغيرهم من الذين تأثّروا مباشَرةً بأفلاطون

ولوسيان، وجعلوا الحِوار أداة جذّابة ورشيقة ولماحة ومنسّقة كي تجمع بين المتعة والتعليم .

وفي أعقاب عصر النهضة سادت المحاوَراتُ الخاصية الأفلاطونية التي تعتمد على الإيحاء والتلميح؛ حتى يُعمِل المُتحاوِر فكره وعقله، ويصل إلى استنتاجه بنفسه، كما تألقت سرعة البديهة ـ التي اشتُهِرَتْ بها محاوَرات لوسيان الساخرة ـ في محاوَرات عدد كبير من الأدباء الذين أعادوا صياغتها في ضوء عصرهم و واقعهم . وتُعَدُّ مقالة درايدن « عن الشّعر الدراميّ » ١٦٦٨ من أرقى ما وصل إليه فنُّ الحوار، الذي يَستخدم عناصرَ وصفيةً وخيالية لتجميل الشكل . ومنذ الوقت الذي أبدع فيه درايدن مقالته حتى الآن ـ فإن فنّ الحوار جذب إلى حظيرته كثيراً من الأدباء والمفكّرين والفلاسفة من أمثال بيركلي، وهيوم، وسويفت، وليتلتون، وريتشارد هيرد، ولاندور، وأوسكار وايلد، وجورج سانتيانا، وجورج مور، وبونامي دوبريه، ولويس ديكنسون، وغيرهم من الذين مارسوا هذا الفنّ، بل وقنّنوا أساليب استخدامه وتوظيفه بفعالية في مجال التعبير الدراميّ عن مضامين مختلفة ومتنوّعة . ويُعَدُّ كِتاب لاندور « محادثات خيالية » (١٨٢٤ ـ ١٨٢٩) من العلامات المميزة لتقاليد فنّ الحوار . وكان من رأيه أن الحوار كمشهد درامي للشخصيات ـ على غرار مونولوجات براوننج ـ لا بد أن يصوِّر لحظةً هامة وحيوية في حياة هذه الشخصيات . ويُعَدُّ لاندور ثانيَ أديب بعد لوسيان استطاع استكشاف العلاقة الحيوية بين الحوار والدراما .

ومع انتشار فن المقال في العصر الحديث تراجَع فنُّ المحاوَرة إلى الظل . فالكاتب يُدلي برأيه كله في المقال حول موضوع معين، وقد يردُّ عليه

كاتب آخر مجادِلاً إياه، لكن المقال والرّد عليه لا يَحمِلان نفس الحرارة والحيوية اللتين يتميز بهما الحوار . ومن هنا لجأ بعض الكُتّاب والأدباء إليه لقدرته على التصوير الدراميّ لوجهات نظر مختلفة في آنٍ واحد، وهو ما لا يستطيعه فنُّ المقال .

وقد عاد الحوار إلى أمجاده مع انتشار الإذاعة بعد أن فقد مكانته الأثيرة بين صفحات الكِتاب . ومن أشهر برامج الحوار برنامجُ « دعوة إلى التعلُّم » الذي قدَّمه الأديبان والناقدان الأمريكيان آلن تيت وڤان دورين من خلال شبكة سي . بي . إس الأمريكية، كما أن هناك برامجَ تناقِش أمهات الكُتب على شكل حوار بين أئمة النُّقاد والمفكِّرين . وكان نجاح هذه البرامج دليلاً على أن الحوار يملك من الحيوية والانطلاق ما تَعجِز عنه محاضرةٌ يُلقيها إنسان بمفرده، أو مقال ينشره كاتب ولا يعرف صداه عند جمهور القُراء .

وفي مصر حاول إحسان عبد القدوس توظيف خبرته الروائية، في فنِّ الحوار، في كتابة مقالاته السياسية والاجتماعية والنقدية على شكل حوار بين شخصين، يُمثِّلان جيلين مختلفين، أو اتجاهين متناقضين . ففي سلسلة « على مقهى في الشارع السياسيّ » كتب مقالاتِه من خلال حوار بين شاب وكهل، يعبِّر كل منهما عن نظرته الخاصة إلى الأحوال والظروف السياسية، التي تمرُّ بها مصر في الوقت الراهن . فإن كان الحاضر قد جمع بينهما فإن الكهل يتكلَّم في ضوء خبراته في الماضي، في حين يحاول الشابُّ استشراف آفاق المستقبل من خلال الحاضر . وفي سلسلة « يا بنتي .. لا تُحيِّريني معك » دار الحوار بين أمٍّ وابنتها حول المتغيِّرات الاجتماعية وأثرها على وضع المرأة في المجتمع بصفة خاصة . وفي سلسلة

« أعطني عقلك . . وخذ فنّي » دار الحوار بين شخصين: أحدهما يمثّل النُّقاد والفنانين، والآخر يمثّل جمهور المتذوّقين . والحوار كله لمحات نقدية عن السلبيات التي تَعتور حياتنا الفنية .

ولكن مهما تعدَّدت استخداماتُ الحوار على المستوى الصحفي والفكري، فإن الدراما ستظل الحِصْنَ الحصينَ لفن الحوار بكل أبعاده النفسية، ودلالاته الاجتماعية، وإيحاءاته الإنسانية، وأشكاله الفنية . ويكفي للدلالة على أهمية الدراما للحوار، وضرورة الحوار للدراما، أننا لا نستطيع أن نتصوَّر أحدَهما بدون الآخر . ومهما تعدَّدت أشكال الدراما فإن الحوار الدراميَّ قادر على استيعابها بطريقة أو أخرى، ومن هنا أصبحت صفة الدراما ملازِمة للحوار . ولعل الخصوبةَ التي تتميَّز بها اللغة العربية في المترادفات تحدِّد بصفة قاطعة الفرق بين الحوار كأداة درامية والمحاورة كوسيلة لبث الحيوية في قنوات توصيل الأفكار إلى الآخرين .

الفصل العاشر
الخيال

كان الخيال عبر تاريخ الأدب والفنّ بمثابة المنجم الدائم الذي يستخرج منه الأدباء والفنانون موادّهم الخام، التي تتحوّل بين أيديهم، وفي عقلهم و وجدانهم، إلى أعمال فنية خالدة على مرّ الزمن . ومهما تعدّدت تعريفات النُّقاد والدارسين وعلماء الجمال لمفهوم الخيال ـ فإنه يُعَدُّ بصفة عامة القوةَ الخلاّقة المبدِعة للصور المرئية الملموسة، سواء أ كانت صوراً مفردة متناثرة أم صوراً مترابطة متسِقة؛ فالخيال هو القدرة أو الطاقة التي تُحيل هذه الصور إلى جسم حيٍّ ذي شخصية متميزة، وطبيعة ملموسة، من خلال العلاقات الحيوية العضوية، التي تنشأ بين هذه الصور وتَنبع منها في الوقت نفسه . وهذا الجسم الحيُّ لا يتعامل مع مجرد صور ثابِتة، وإنما يتعامل من خلالها مع انفعالات الفنان وأفكاره، بحيث يجسّدها في شخصيات ومواقفَ، تجعل منها بناءً مستقلاً قائمًا بذاته . إن الخيال يَخلق الرموز ذات الدلالات والمفاهيم المجردة، كما نجد في المعادِل الشّعري للإلهام الروحي والفكري المجرد . ولذلك يتعامل الخيال مع الحس والعقل في آنٍ واحد . إنه الفكر والعاطفة وقد امتزجا في بناء عضويٍّ خلاق . وإذا كان الإنسان لا يستطيع إدراك الأفكار والأحاسيس المجرَّدة، إلا من خلال مظاهر مادية ملموسة ـ فإن الخيال هو القدرةُ التي منحه الله إياها، كي

يُحيل التجريد المطلَق إلى تجسيدٍ حيّ، يتعامل مع الحواسّ الخمس، كما يتجاوب مع العقل والوجدان .

ولم تكن ثقة أفلاطون في الخيال وطيدة؛ لأنه رأى فيه مجرد المَظهر الخارجي للأشياء، الذي يَتجاوب مع النفس الدُّنْيا، التي تَقتات بالأوهام والهواجس . ولذلك هاجم أفلاطون الخيال في الشِّعر بصفته منبعَ الوهم، ومحرِّكَ الانفعالات، التي تشتِّت حياة المنطق والعقل، طبقًا لما قاله في الجزء الثالث، الفصل العاشر من كِتابه « الجمهورية » . لكنه في حديثه عن الأسطورة قال إن هناك نوعًا من الخيال قادِرٌ على السُّمو بالعقل والمنطق، وعلى تجسيد الرؤيا الصوفية الغامضة .

ثم جاء أرسطو وأعاد تعريف الخيال بأنه أداة سامية، قد يستخدمها اللهُ للاتصال ببني البشر . وكان تعريف أرسطو شامِلاً بحيث احتوى علاقة الخيال بكلٍّ من الإحساس والرأي والذاكِرة والفكر . وقد وصفه بأنه الطاقة العليا التي تمدُّ الإنسان بهيكل الفكر، والتي بدونها لا يمكن أن يَعِيَ أي مفهوم أو دلالة أو نظرية . وعلى الرغم من أن مفهوم أرسطو لم يكن مرتبِطًا أول الأمر بالنقد الفنيّ، فإنه تحوَّل بعد ذلك إلى الاتجاه المسيطر على معظم النُّقاد ودارِسي الأدب والفن عبر أكثر من ألفَيْ عام .

لكن أرسطو يتفِق مع أفلاطون في ربط الخيال بالنفس الدنيا عند الإنسان . وكان من الطبيعيّ أن يحدِّد هذا الاتجاه كلَّ المفاهيم الأساسية التي وردت في فلسفات الرواقيين والأفلاطونيين المحدَثين . ولعل التأثير الرواقيّ كان واضِحًا في كِتاب لونجاينوس « عن السُّمو » في الفصل

الخامسَ عشرَ، وعند كوينتيليان الذي ربط الخيال بالعاطفة، واعتبره مصدرَ كلِّ الطاقات الإنسانية، والحيوية المادية، والقدرة على وصف منظر، كما لو كان موجودًا فعلاً أمام عيني الناظر؛ وهو المفهوم الذي نجد شبيهه عند جون درايدن وغيره من النُّقاد والشعراء الذين جاءوا بعده .

وكان بعض الأفلاطونيين المحدثين من أمثال بلوتيناس وأيامبليكوس وسينسياس ـ قد ربطوا الخيال أو حتى الإغراقَ في الخيال بالآفاق العليا للنفس البشرية، وذلك لعدم ثقتهم بِشَطَحات النفس الدنيا . ومن خلال إضافاتهم لمفهوم أفلاطون فإنهم مهَّدوا الطريق لمنظور صوفي روحي . وفي الواقع لم تكن هناك تفرقةٌ بين الخيال imagination والإغراق في الخيال phantasy أو fantasy منذ أواخر عهود الأدب اللاتيني، وعبر العصور الوسطى كلها . وإذا حدثت هذه التفرقةُ كما نجد في كتابات ألبرتوس ماجنوس ـ فإن الخيال يعني القدرةَ التلقائية والبسيطة لإعادة تشكيل الأشياء، أمّا الإغراقُ في الخيال فإنه يعني القدرة على الربط والتشكيل ذاته . وقد وجدنا هذه التفرقةَ فيما بعد عند فيفيز ودرايدن وجان بول ريشتر .

وكانت الاتجاهاتُ الأرسطية التي سادت في العصور الوسطى قد قسَّمت مواقع الخيال في المخ البشريِّ إلى ثلاث خلايا، على أساس أن الخيال يمثِّل الخلية الأولى، في حين يشغل العقل والذاكرة الخليتَيْن الأخريَيْن . وهناك أوصافٌ عديدة للأساليب التي تقدِّم بها الحواسُّ موادَّها الخام إلى الخيال، كي يقوم بتنظيمها وترتيبها وتصنيفها، ثم تخزينها واستعادتها وربطها من جديد . كما أن هناك أوصافًا كثيرة للأسباب الذي يسلِّم به الخيال ما في جَعْبته إلى العقل كي يصل إلى مفاهيمه ونظرياته .

وهناك مفهومٌ صوفي روحي أكّده كلٌّ من أوغسطينوس وبوناڤينتورا فيما أسمياه بالخيال فوق الحسّيّ، وهو المفهوم الذي وجد التطبيق الجماليّ المناسب له عند دانتي، الذي وصف « الخيال العلويّ » بأنه الطاقة الخلاقة، والنبع الشّعريُّ لكلٍّ من رؤياه وقدرته على التعبير، وهو الوصف الذي ورد في جزء « الفِرْدَوْس » من « الكوميديا الإلهية »، فعندما عجَز خياله عن الاستمرار في انطلاقته، بلغت القصيدة نهايتها الحتمية . وكان هذا بمثابة أهمّ تعريف لماهيّة الخيال الشّعريّ قبل حلول القرن التاسعَ عشرَ .

وقد ورث عصر النهضة من العصور الوسطى ضرورة التأكيد على مَخاطِر الخيال، التي لا بد أن تخضع لسلطان العقل والمنطق . وقد تكاتفت عواملُ أخرى في تأكيد عدم الثقة بشطحات الخيال، فمثلاً كان بازاسيلوس وغيره من الدارسين يَعزون القوى السحرية إلى الخيال، مما يمكّن الطاقات التنجيمية والشيطانية من التحكُّم في مصائر البشر . وقد عالجت العلوم الشيطانية أو علوم الشر قدرة التحكُّم التي يمارسها خيال شخص ما على خيال آخر من خلال التراسُل الروحي . وكانت مقالة الأديب الفرنسي مونتاني « قوة الخيال » ١٥٨٠، ومقالة بيكو ديللا ميراندولا « الخيال »، ومقالة فانيس « الخيال » ١٦٠٨، والفِقرة الشهيرة في المشهد الأول من الفصل الخامس من مسرحية شكسبير « حلم منتصف ليلة صيف »، كل هذه تؤكّد في سياقها ما يثبت شيوع هذا النوع من المخاوف .

وهناك لمحاتٌ أو أقوالٌ متناثرة حول الجانب الجمالي للخيال . يقول مانزوني مُدافِعًا عن الكوميديا بأنها حلم قائم على الخيال، وبالتالي فإنه قدَّم أقوى دفاع عن الخيال في القرن السادسَ عشرَ . ولعل تأثير مانزوني كان

واضحًا على كلٍّ من تاسو وفيليب سيدني . وفي عام ١٥٥٠ أصدر فراكاستورو كتابه « الفكر » وفرّق فيه بين الخيال الذي يُعيد تشكيل الأشياء والخيالِ كقوّةٍ قادرة على التوحيد والصياغة، وهي القوة التي يملكها المهندسون المعماريون والموسيقيون وعلماء الرياضيات . لكن الغريب حقًا أن فراكاستورو أنكر على الشعراء امتلاكهم لهذه القوة . كذلك فإن رونسار وباتينهام وسيدني فرّقوا بين طاقة الخيال وشطحات الخيال، و وازنوا بين الخيال الشِّعريّ والقدرة على الابتكار والاختراع . وفي عام ١٥٧٥ وَصَفَ هيوارت الشاعرَ بأنه الإنسان الذي يتفوّق على الآخرين في قدرته على الخيال، لكنه لم يخرج هو ومن تَبِعَهُ على حدود الدراسات النفسية التجريبية . فمثلاً قال فرانسيس بيكون عام ١٦٠٥ في مقالته عن « تقدُّم التعليم » إن خيال الشاعر يمكن أن يَتَّحِد بتلقائية ممتعة بالأهداف التي تسعى الطبيعة إلى تحقيقها، وهو بذلك يُشير إلى ابتكار الأشكال والتكوينات المثالية من المواد الحسية الملموسة .

وفي القرن السابع عشر لم تُوفَّق الفلسفة في وَصْف نظرية بَنّاءة ينهض عليها مفهوم الخيال . فقد أكّد كلٌّ من ديكارت وجاسيندي ومالبرانش على خطورة شَطَحاته وارتباطاته التي لا يمكن التنبؤُ بها، وشخصيته المعادية لكل منطق ونظام . وحتى هوبز في فلسفته المادية أسمى الخيالَ بـ « الحِسّ المتحلّل » ١٦٥١ . وفي نقده الذي شاركه فيه كلٌّ من ديفنانت وكاولي وغيرهما، لم يجد في شطحات الخيال سوى عملية زخرفية يمكن الاستغناء عنها، وقال: « لقد أنجب حُكم المنطق كلا من القوة والبناء المتسق المتماسك، في حين لم يُنجِب الخيال وشطحاته سوى الزخارف الشِّعرية في

القصائد .» وكان هذا القول في ردٍّ ،، على رسالة من ديفنانت عام ١٦٥١ . وقد شارك الاتجاه الشكليُّ الكلاسيكيُّ المحدث سواء في فرنسا أو إنجلترا في تأكيد هذا المفهوم، الذي يرى القيمةَ الحقيقية في الفكر المنطقيّ الصِّرْف .

وكانت المواجهة بين الحُكم المنطقي والشطحات الخيالية من أهم الملامح المميِّزة للفن والفكر في القرن السابع عشر . وأحيانًا كانت سرعة البديهة « wit » تُستخدَم كمرادف للشَّطحات الخيالية أو الطاقات الخيالية، لكنه قادر على استنباط أوجُهِ الخلاف أو التشابه بين الأشياء . ويبدو أن هذا الاستخدام كان بهدف مَنْح الشطحات الخيالية خاصيةً منطقية عقلانية؛ لأنه بالفعل نجح في تجاهُل علاقة الخيال بالعاطفة، التي أصبحت فيما بعد من أهمِّ خصائص المدرسة الرومانسية وخاصة في مراحلها المتأخِّرة .

وقد حتَّم كلٌّ من درايدن ورابين ورايمر ضرورة التشابه بين الأدب الخيالي والواقع أو الحقيقة؛ ذلك أن المنطق أو العقل هو الحَكَمُ أو القاضي النهائي . قال درايدن : « لا بد أن يسير كلٌّ من الخيال والمنطق يدًا في يد، ولا يستطيع الأول أن يترك الثاني ليتخلَّف وراءه .» ولم يقف درايدن عند حدود هوبز ومعظم معاصريه، بل أعلن أنه بعد تأكيد دور الحَبْكة والشخصية، فإن إخراجَ القصيدة في صورتها النهائية هو الوظيفةُ الأساسية للشاعر، كما أنه أوسعَ مجالاً للخيال كي يُثبِت فيه وظيفته وقيمته . فإذا كان المنطق العقلانيُّ ضرورةً مُلِحَّة للشاعر ـ فإن الخيال هو الذي يمنح القصيدة لمساتِ الحياة ذاتها . وكان كبار الشعراء والنُّقاد في ذلك العصر من أمثال ميلتون وبوالو وكورني ومالهيرب، إذا ما ناقشوا مفهوم الخيال، لا

يفعلون شيئًا سوى تَكْرار الآراء الشائعة في عصرهم، هذا إذا ما عَنَّ لهم مناقشة الموضوع أساسًا .

واستمرَّت القضية التي أثارها درايدن في إثبات وجودها في القرن التالي، أي تأكيد حرية الخيال الشّعريّ في مواجهة التقاليد الفلسفية، سواء أ كانت تجريبيةً أم عقلانية . وكانت فلسفة القرن السائدة ابتداءً من لوك وانتهاءً بهيوم وهيلڤيتياس وكوندياك، قد تسبَّبت في خَلْق مُناخ غير مواتٍ فكريًا . وكان جوزيف أديسون في كتاباته عام ١٧١٢ عن « مباهج الخيال » قد وحَّد بين الخيال والصور المستمَدَّة من العين والبصر، وبذلك أهمل أو تجاهَل العملية الشّعرية في أساسها، وحوَّل الانتباه إلى قضية الذوق أو التذوُّق، وكانت المتعة المستمدَّة من مناظر الطبيعة تتساوى في نظره مع تلك التي تنبع من الصور التي تجسِّدها الفنون الجميلة . ولعل تأثير أديسون الأساسي يتجلى في إثارته للاهتمام بالعلاقات الشرطية الجديدة بين الصورة والخيال . وهو الاهتمام الذي ساد المناقشات التي دارت حول التذوُّق الفني حتى نهاية القرن ، كما نجد في كِتابات جيرارد ١٧٥٩، وكيمس ١٧٦٢ ، وأليسون ١٧٩٠ ، وديليل ١٨١٢ .

وكان للنقاد الإيطاليين إضافاتٌ قيِّمة في هذا المجال، فقد صُدِموا من القيود الصارمة التي فرضها الكلاسيكيون المُحدَثون في فرنسا، وبحثوا عن أسس جديدة ـ غير الحقيقة والواقع والاتساق المنطقي ـ لينهض عليها تقويمُهم الفني للشّعر . فَقَدَّم ل. ا. موراتوري في كتابه « عن تكامل الشّعر الإيطالي » عام ١٧٠٦ ، وأنطونيو كونتي في كِتابه « الخيال الشّعري » ١٧٤٥ تحليلاتٍ مُسْهَبَةً عن الفروق المتعدِّدة بين طاقات الخيال وشطحات

الخيال، وذلك على الرغم من أن الفكر كان في نظرهم القوة المتحكِّمة والمسيطِرة . لقد نجحوا في تمهيد الطريق لأبحاث عديدة دارت حول العلاقة بين طاقات الخيال وشطحاتِه، ومن ثم بين الفكر والخيال .

وقد تأثَّر علماء الجمال السويسريون بآراء موراتوري مثلما نجد عند بودمر ، وبرايتنجر الذي سار على النَّهج نفسه في كِتابه « النقد » عام ١٧٤٠ . وقد تمثَّلت الإضافة المُهِمة لهؤلاء العلماء في التركيز على العلاقة بين الخيال والاستعارة . وأصرَّ ليونارد فيلستيد على أن الخيال ليس إلا جزءًا من العقل، مثله في ذلك مثل الذاكرة والحكم المنطقي على الأشياء، بل إن الخيال يَنبوع متفرِّع من العقل نفسه، ويمتاز عنه بأنه أكثرُ إشراقًا وحيوية . وكان فيلستيد قد ضمَّن رأيه الرائدَ هذا في كِتابه « رسالة علمية » الذي نشره عام ١٧٢٤ .

أمّا هؤلاء الذين تمرَّدوا على القواعد والقيود فإنهم ثاروا أيضًا ضدَّ المعيار العقلانيِّ في تقويم الشِّعر وتذوُّقه، مثلما فعل وارتون وهيرد وهيوز وغيرهم من النُّقاد، الذين أثاروا الجدل الواسع حول أحقية الشاعر ألكسندر بوب ومدرسته، في فرض سيادتهم على اتجاهات الشِّعر؛ فقد وجدوا فيما أسموه بـ « الخيال الخلاق والمُتوهِّج » سببًا كافيًا لتفضيل سبنسر وميلتون على شاعر مثل بوب ، وذلك على حدِّ قول جوزيف وارتون في كِتابه « بوب » عام ١٧٥٦ . أمّا أخوه توماس وارتون فقد قال في كِتابه « ملاحظات » عام ١٧٥٤ إنه وجد في قصيدة سبنسر « الملكة الجميلة » رشاقةً فنية أخّاذة، تجعل من قُوى الخيال وطاقاته منبعًا من المتعة الصافية؛ لأنها تخلَّصت من قيود المنطق الصارِم المتعمَّد . أمّا هيرد فاشترط في الناقد

أن يمتلك خيالاً قويّا، يُمكنه من الإحساس بالقوة الكامنة في العمل الأدبيّ، التي دفعت صاحبه إلى تأليفه، وهو الرأيُ الذي ورد في « خطابات » عام ١٧٦٢ . وكان هذا التأكيدُ الذي اشتمل على اقتباس فِقرات بعينها بسبب قدرتها التصويرية والاستعارية، قد مهَّد الطريق لتفسير السبب في استمتاع قُرّاء ذلك العصر بفقرات محدَّدة في العمل الأدبي بسبب طاقتها التخيُّلية .

ثم بدأ الشعراء والنُّقاد الرومانسيون في البحث عن أساس لاتجاهاتهم المثالية المرتبطة بالخيال الشّعريّ . وتجسَّد هذا الأساس في الصوفية الغامضة، التي أضافت إلى الخيال قدرةً على البصيرة الموحية الملهمة، وفي الفلسفة النقدية عند كلٍّ من كانط وشيلنغ . فقد تمَّ تعريف العقل بأنه العامل النشيط الفعّال، وليس مجردَ المتلقّي السَّلبي للانطباعات والانفعالات؛ ذلك أنه يُسْقِط على الطبيعة الخارجية دلالتَهُ و وحدته الفكرية .

وقدَّم الشاعر وليم بليك تفسيراً صوفيّا لعملية الوحي والإلهام، التي يَستطيع بها الإنسان إدراك الحقيقة الجوهرية، واستيعابَها بدون وساطة الحواس أو العقل؛ فقد أصبح الخيال بمثابة « الحس الروحيّ »، و« الجسد الخالد للإنسان » و« العالَم الحقيقيّ والأبديّ، الذي يبدو عالمنا في مواجهته مجردَ ظِلٍّ باهِت » فلم يَعُدْ لعالم الفلسفة التجريبية وجود، وأصبح العقل مجرد طيف أو شبح، ليس له وجود حقيقيّ .

وقد تأثَّر كولردج بكلٍّ من العقيدة الصوفية والفلسفة الألمانية، وهو يُشارِك الرومانسيين الإنجليز من شعراء القرن الثامنَ عشرَ فيما خلعوه على

الخيال من أهمية، وفي وجهة النظر التي يتمسّكون بها عنه، وهي وجهة نظر يَتّفق عليها بليك وكولردج و وردزوورث وشيللي وكيتس، برغم ما بينهم من اختلافات بارزة في التفاصيل . و يقول موريس باورا في كِتابه « الخيال الرومانسي » إن الخيال أَمَدَّ كُلاً منهم بنظرية عميقة بارزة في الشِّعر . فلم يكن الخيال في القرن الثامن عشر نقطةً جوهرية في الشِّعر، ولم يَكتسِب سوى أهمية ضئيلة عند درايدن وبوب وجونسون . وهم يعترفون بالوهم fancy بشرط أن يَخضع للحُكم العقلاني . وإعجابُهم بالتوظيف المناسب للصور لم يكن يَعني سوى الاستعارات والانطباعات البصرية لا أكثر، والحديث بمصطلحاتٍ عامة عن التجربة العامة للبشر، لا أن يغوصوا إلى النزوات الشخصية ليخلقوا عوالمَ جديدةً؛ فالشاعر عندهم مفسِّر أكثر منه خالِق، يهتمُّ بعرض الجَذّاب من الأمور التي نعرفها من قبل أكثر من اهتمامه بكشف غير المرئي، وغير المألوف .

أمّا الخيال عند الرومانسيين فأمرٌ أساسيّ؛ لأنهم يعتقدون أن الشّعر بدونه مستحيل، وكان هذا الإيمان جزءاً من إيمان العصر بالذات الفردية . وكان الشعراء على وعي بالقدرة الرائعة على خَلْق عوالِمَ من صنع الخيال، ذلك أن كَبْحَ جِماح الخيال إنما يعني إنكار أمرٍ حيوي ضروريّ للإبداع والابتكار . وهم يرون أن الخيال وحده هو الذي يَجْعل منهم شعراء؛ لأنه يُساعِدهم على إنجازٍ خيرٍ مما أنجزه الشعراء الذين ضحّوا به في سبيل الدقة والذوق العام، وقد رأوا أن الشعراء يَبلغون ذورة طاقتهم حين يَتركون العِنان لانطلاقة الإبداع الخلاّق، ولتشكيل الرُّؤى العائمة في أشكال محددة راسخة، ولاقتفاء أثر المعاني الوحشية الجانحة، ثم السيطرة عليها .

وإصرارُ الرومانسيّ على الخيال أمر تقوّيه اعتباراتٌ دينية وميتافيزيقية معًا . وقد ظلت الفلسفة الإنجليزية لمدة قرن من الزمان خاضعةً لنظريات لوك، الذي يفترض سلبية العقل إزاء الإدراك بعامة، وأنه ليس أكثر من سِجِلٍّ للانطباعات الوافدة من الخارج . إنه في نظره « راصد كسول لعالم خارجيّ ». وقد كان منْهاجه يُناسِب تمامًا عصر التأمل العلميّ الذي وجد صداه ممثّلاً في نيوتن، وفي التفسير الآليّ الذي قدّمه كل من الفلاسفة والعلماء عن العالم، ولذلك لم تحظ النفس الإنسانية إلا بزاوية ضئيلة، وخاصة تلك المعتقداتِ الفطريةَ الخِصبة ذات الفاعلية الحادة . وكانت للوك آراءٌ في الشّعر، كما كانت له آراؤه في معظم ألوان النشاط الإنسانيّ . لكن رأيه في الشّعر لم يخرج عن كونه مجرد لماحية تربط المعاني « ومن ثم خلق صوراً ممتعة ورؤًى مقبولة على أنها مجرد وهم ». واللماحية في رأيه طاقة عاجزة تمامًا عن تحمُّل المسئولية أو إبراز الصدق أو الحقيقة .

وقد رفض الرومانسيّون تلك النظريةَ باحتقار؛ لأنها تجرد إبداعهم الخلاّق من ارتباطه الجوهريّ بالحياة . ولذلك رأى كلٌّ من بليك وكولردج أن آراء لوك لا تعني سوى جمود الوجود كله، وتجريد النفس الإنسانية من قيمتها الحقيقية . ولا يعني بليك وكولردج بهذا المنهج المثالي إلغاءَ دور العقل، بل هو في نظرهما حَجَرُ الزاوية في الإبداع الشّعريّ، لكن يظل الخيال أكبر نشاطٍ حيويّ للعقل . إنه المَنبَعُ الوحيد للطاقة الروحية عندهما، وهو الجزء الإلهي في الإنسان، بحيث يجعله يَسمو فوق مستويات الحياة الدنيا . يقول بليك عن الخيال:

« عالَمُ الخيال هذا هو عالم الأبدية، إنه الصَّدْر الإلهيُّ الذي سيضمنا

إليه بعد الخلاص من جسدنا الطيني . عالم الخيال هذا لا نهائيّ وأبديّ، على حين أن عالم التكاثر أو العالم الطينيّ متناهٍ ومَوقوت . في عالم الخيال توجد الحقائق الدائمة لكل ما نراه منعكِسَةً على تلك المرآة الطينية في الطبيعة . إن كل الأشياء تكتسب أشكالها الأبدية في الجسم الإلهي للمخلص، كرمة الأبدية الخالصة: الخيال الإنساني .»

إن كل فعل خلاق شكّله الخيال إنما هو في نظر بليك فعل إلهي؛ ذلك أن الخيال هو الذي يحقّق الطبيعة الروحية للإنسان تحقيقاً نهائيًا وكاملاً . وإذا كان كولردج لم يتحدَّث بهذا اليقين الراسخ الذي يصل إلى مَرْتَبة الوحي – فإن النتيجة التي وصل إليها لا تختلف في كثيرٍ عما انتهى إليه بليك:

« أومن أن الخيالَ الأول هو القوةُ الحية والمحرِّك الأول لكل إدراك إنسانيّ، وأنه تَكْرارٌ للعقل الأبدي للخَلْق في الأنا اللانهائية .»

كذلك كان كلٌّ من وردزورث وشيللي وكيتس يؤمن بأن الخيال ليس أغلى ما يملك الشاعر فحسب، بل يؤمن فوق ذلك أنه مُرتبِط بطريقة ما بنظام فوق الطبيعة . وهذه النظرية جديدة كل الجِدّة وتُتيح للشاعر الرومانسي أن يَلِجَ عالمًا سحريًا مدخله الخيال . لكن خطورتها تَكمُن في أن الشاعر قد يستغرقه عالمه الخاص، وما يقتضيه كَشْفُ زوايا هذا العالم الجديد وأعماقه الفائرة، حتى يغدوَ عاجزًا عن نقل تجربته الجوهرية إلى الآخرين، ويفشل في إدخالهم عالمه الشعريّ . ومن الواضح أن الشعراء الرومانسيين الإنجليز قد نجحوا في خَلْقِ عوالِمَ من صنعهم، كما نجحوا في إقناع الآخرين أن تلك

العوالم غيرُ زائفة، ولا هي مجرد نتائجَ من صُنع الوهم . وفي الواقع لقد كانوا من هذه الناحية أقربَ إلى الأرض والإنسان العادي البسيط من معاصِريهم من الرومانسيين الألمان، الذين آمنوا بالهَلْوسة والسِّحْر، واستمتعوا بالحنين لعوالِمَ أخرى، بل وجدوا أن معنى الحياة يَكمُن في الانتزاع منها . إن معنى العدم لا يقل عن معنى الوجود، وهو المعنى الذي ورد فيما كتبه نوڤاليس إلى كارولين شليغل حين قال:

« أعلم أن الخيالَ مرتبطٌ ارتباطًا وثيقًا بكل ما هو غير خلقي، وبكل ما هو حيواني، لكني أعلم ـ أيضًا ـ أن الخيال يُشبِه الأحلام، ويُحِب الليل، واللامعنى، والوحدة .»

لم يكن هذا اتجاهَ الرومانسيين الإنجليز الذين يؤمنون بأن الخيال ذو صلة وثيقة وعضوية بالحقيقة والواقع، وقد سعَوا إلى إخراج هذا الاتجاه إلى حيِّز التطبيق العمليِّ في قصائدهم، لكنهم واجهوا مشكلة الربط بين الخيال والصِّدق الفني؛ فالإنسان إذا أطلق لخياله العِنان، فأيُّ ضمان يُثبِت أن ما يقوله صادق بأيِّ معنًى من معاني الصدق؟ كيف يخبرنا ذلك الخيال بأمر لا نعرفه، وخاصة إذا كان الشاعر قد انعزل عن الحياة العادية انعزالَ الهارب منها؟ وقد وردت إجابة عن هذا التساؤل من صديق بليك الثائر توم بين في كتابه « عطر العقل »، حيث قال إن لديه بعض الميل إلى الشِّعر، ويعتقد أن لديه موهبةً ما، لكنه آثر ألا يُشجِّعَ هذا الميل وتلك الموهبة عنده؛ لأنهما يقودانه إلى عالم الخيال كثيرًا . وذلك لإيمان توم بين وغيره من مفكِّري عصره بأن عوالم الخيال ليست إلا مجرد أوهام، ولهذا فهي منعزلة عن الحياة .

يُواجِه الرومانسيون هذه القضية برفضهم المنطقَ الذي يفصل بين الخيال والحقيقة، ويؤكد أنه يعالج ما لا وجود له، بل إنهم يُصِرون على أنه يكشف نوعًا ما من الحقيقة، قد يختلف عن الحقيقة العلمية أو الحقيقة الفلسفية. وهم يَعتقدون أنه حين ينشط الخيال فإنه يرى أشياء يَعجِز العقل العادي عن رؤيتها، وأنه يتصل اتصالاً وثيقًا بالبصيرة أو الشعور أو الحَدْس أو الإلهام. وكان الشعراء الرومانسيون في إبداعهم للقصائد يَرَوْن أن الخيال والبصيرة لا ينفصلان في الواقع، وإنما يكونان موهبة واحدة في كل الأغراض العملية؛ فالبصيرة توقظ الخيال ليعمل، وهو بدوره يزيد في حِدَّتها عندما ينشط؛ أي أنه عندما تكون ملكاتهم الإبداعية منصهِرةً في بُوتقة الخيال ـ فإن حاستهم تُلهِمهم سر الأشياء، فيَسْبرون غَوْرها ببصيرة خاصة، ثم يصوغون اكتشافاتهم في أشكال من صنع الخيال.

ويقول موريس باورا في كتابه « الخيال الرومانسي » إننا عندما نستخدم خيالنا نجد في أول الأمر لُغْزًا شائقًا يتطلب حلاً، ثم بعد ذلك تمكِّننا تصوُّراتنا الخاصة من عقولنا من رؤية الكثير مما كان يَكمُن في الظلام أو العقل. وكما يأخذ تصوُّرنا شكلاً محدداً، نرى بمزيد من الوضوح ما حيرنا وأثار عجبنا ودهشتنا. وهذا ما يفعله الرومانسيون الذين يربطون بين الخيال والحقيقة؛ لأن إبداعهم وليدُ إلهام البصيرة الخاصة وتحت قيادتها. وقد حسم كولردج هذه القضية في امتداحه لوردزورث عندما قال:

« كانت وحدة الشعور العميق بالفكر الثاقب، والتوازن الدقيق للحقيقة في الملاحظة مع ملكة الخيال في تشكيل المادة الملاحَظة، وهي فوق ذلك الهِبَة الأصيلة لنشر النَّغْمة وتهيئة الجو، مصحوبًا بالعمق والارتفاع لأشكال

العالم المثالي وأحداثه ومواقفه، تلك التي طمست العادةُ لألاءها، وأطفأت شرارتها، وجففت أنداءها في نظر المُشاهِد العادي .»

ومن هنا كان اهتمام الرومانسيين بالأمور الروحية، وكلٌّ أملهم أن يستطيعوا إدراكها وتمثُّلها في شِعر مكثَّف، عن طريق الخيال والبصيرة والإلهام . وهذا البحث عن العالم الخفيِّ هو الذي أيقظ إلهام الرومانسيين وجعل منهم شعراء . وتأتي دفعة الإبداع في قصائدهم من القوة المحرِّكة لرغباتهم في إدراك تلك الحقائق المطلَقة من جهة، ومن تساميهم عندما يَرَون أنهم قد كشفوا أسرارها . وكان هدفهم أن ينقلوا سر الأشياء عبر كشوفهم الفردية، ومن ثمَّ يبرزون ما تعنيه تلك الأسرار، ولم يتجهوا إلى المنطق العقليِّ، بل اتجهوا إلى النفس كاملةً، إلى الحَلقة الكاملة من مَلَكات العقل والحواسِّ والعواطف . وليس غير التمثُّل الفردي لتجربة الخيال يستطيع أن يفعل ذلك؛ فالقُوى التي رآها وردزورث في الطبيعة، وشيللي في الحب ـ قوًى بالغة القوة، حتى إننا لم نبدأ في إدراكها إلا عندما برزت كل منها في مثال منفرِد صارِم، ثم أدركنا من خلال الحالات المفردة، شيئًا ما مما عاينه الشاعر في رؤاه . إن جوهر الخيال الرومانسيِّ في أنه يَستحدث أشكالاً تَعرِض هذه القوى الخفية في عنفوان نشاطها، وليس من طريقة أخرى لعرضها، ما دامت تقاوم التحليل والوصف، ولا يمكن تمثُّلها إلا من خلال أمثلة خاصة .

والقوى الخفية الكامِنة في جوهر الكون، تعمل من خلال العالم المحسوس وداخله، ونحن لا نستطيع أن نتصل بتلك القوى إلا من خلال ما نرى ونسمع ونلمس، وعلى كل شاعر أن يتعامل مع عالم الحواس، وهو

عالم كان للرومانسيين أداةً أطلقت قوى رؤاهم للإبداع، وقد أثَّر فيهم ذلك العالم ــ أحيانًا ــ بطريقة كانوا يَبدون معها وكأنما تجاوزوه إلى نَسَقٍ سامٍ للأشياء . وقد أدَّى تخلُّصهم من التجديدات والحقائق العامة إلى تمتُّعِهم بحرية استخدام حواسهم ونظرتهم إلى الطبيعة دون انحياز تقليديٍّ مسبَق؛ ومن هنا كانت اليقظة الحادة التي أعادت إلى الشِّعر حدة العين والأذن، التي ما عَرفها الشِّعر إلا منذ شكسبير . ينطبق هذا على بليك و وردزورث وكولردج وشيللي وكيتس .

إن العين اليَقِظة الحادَّة هي التي منحت بليك خيالاً نشِطًا في شِعره الزاخر بالخطوط والألوان، ونادراً ماكان يرضى عن وصف ما يرى فحسب، وإنما سعى دائمًا إلى السر الكامن فيما يراه، من خلال الكلمات الحية المُوحية، والرموز المتألِّقة المشحونة بالمعاني والدلالات . وبرغم أن كولردج وجد نبع خياله وإلهامه في الأحلام والتجليات ــ فقد أضفى على تفاصيلها الدقيقة نصاعةً فريدة في خاصيتها وملامحها العريضة المُتَبَلْورة . وبرغم أن شيللي عاش حاملاً على كتفيه هموم عصره، وأفكاره المُجَرَّدة غير المحسوسة ــ فإنه لجأ إلى العالم المرئيِّ المادِّيِّ الملموس كي يعبِّر عن همومه وتجريداته، التي يرى فيها مرآة للأبدية . وربما عاش بعض الشعراء في الأحلام والأوهام والهواجس التي فصلتهم تمامًا عن الواقع والمألوف، لكنَّ الرومانسيين لا ينتمون إلى هذه الفئة؛ ذلك أن إنجازهم الحقيقيَّ يتجسَّد في الضوء الساحِر القوي الذي يُسلِّطونه على ملامح الطبيعة، والذي يفسِّر لنا الفتنة التي تتكشَّف تحته، والتي لا نستطيع مقاومتها . ففي الطبيعة وجد الشعراء الرومانسيون جميعًا إلهامهم الرئيسيَّ في لحظات باهرة، عَبَروا فيها

المنظور إلى الرؤيا ونفذوا، على حد اعتقادهم، إلى أسرار الكون .

رأى كيتس في الخيال طاقةً تخلق وتكشف، أو بمعنًى آخر رآه طاقة تكشف من خلال الخَلْق . ويأخذ كيتس أعمال الخيال لا من حيث هي قائمة في وضعها الفعليِّ، ولكن من حيث صلتها بالحقيقة المطلَقة من خلال ما تُلقيه عليها من ضوء . ذلك المعنى الذي راح يتبعه بفكر جاد حتى رأى ما يعنيه تمامًا، واتخذ فيه معناه الخاصَّ لأنه أجاب عن حاجة مُلِحَّة في كيانه الخلاق . ولذلك بحث كيتس من خلال الخيال عن حقيقة مطلقة فتح بابَها تذوُّقُه للجمال عن طريق الحواس . فعندما كانت أدوات الحِس تَبُثُّ فيه سحرها كانت الإثارة تجتاح كيانه، ويبدو في حالة من الوجد تُشعِره وكأنّه انتقل إلى عالم آخر، وأوشك أن يحتوي الكون داخله . لقد أيقظت النظرة واللمسة خياله على مجال من الوجود، رأى فيه أمورًا عظيمة تناغمت مع كيانه، ومن خلال الجمال أحسَّ أنه دخل إلى عالم الحقيقة المطلَقة . وكُلّما زاد تأثير الشيء الجميل عليه زاد اقتناعًا بأنه قد تجاوزه إلى وجودٍ ما .

وقد خصَّص كولردج لمفهومه للخيال فصولاً رئيسية من كتابه « سيرة أدبية » حدَّد فيها وظيفة الشاعر بأنها تغييرٌ للعالم الخارجيِّ عن طريق الخيال . وقد يكون العالم الخارجيُّ عالمًا باردًا ميتًا على حد قوله، لكن الخيال قادِر على بثِّ الحياة فيه، كما تُحوِّل الأضواء الظِّلالَ منظرًا طبيعيًا مألوفًا ومعروفًا إلى كيان حي جديد كل الجدة . كذلك فإن الخيال هو الذي يمنح الحياة شكلاً، ومن ثمَّ فإنَّ وظيفة الشِّعر هي توصيل سر الحياة . ومن الواضح أنَّ كولردج كان منجذِبًا بطبيعته إلى القوى غير الأرضية أو

قوى ما فوق الطبيعة؛ ذلك أن إدراك خياله للحقيقة كان عن شيء يقع وراء الأفعال البشرية، شيء أكثر حياة من العالم المألوف بما فيه من تناقضات حادّة بين الخير والشر، وبما فيه من طريقةٍ ذات هدف يتحرّك داخلها؛ أي أن هناك قوًى تَحكُم الحياة ولا يمكن إدراكُها تماماً . وهذا المفهوم جعل شعر كولردج أكثر غموضاً من أيِّ شاعر رومانسيٍّ آخر، ولكنه شعرٌ قريب إلى النفس ومؤثِّر فيها؛ لأنه يتعامل مع العواطف الإنسانية البكر .

ويتفق وردزورث مع كولردج في مفهومه للخيال بصفة عامة، وخاصة في تفرقته بين الخيال والوهم . إن الخيال عنده أهم هبةٍ تُمنح للشاعر، ويحتفظ بها في سِني النضوج، وبدونها يفقد صفته كشاعر، ولكن وردزورث كان واعياً كلَّ الوعي بأن الخلق وحده غير كافٍ، ولا بد أن ينهض على بصيرة خاصة؛ ولذلك يفسِّر معنى الخيال في مجموعته « قصائد من وحي الخيال » على أنه اسم آخر للقوة المطلقة، والبصيرة الشفّافة، ورحابة الذّهن، والعقل في أسمى حالاته . ولم يذهب وردزورث بعيداً كما فعل غيره من الرومانسيين في وضع العقل في مكانةٍ دنيا، بل فضّل أن يمنح الكلمة قيمة جديدة، وأصرَّ على وجود المنطق الذاتيِّ داخل البصيرة الملهمَة .

ويختلف وردزورث مع كولردج في إدراكه للعالم الخارجيِّ، فهو يعترف باستقلال هذا العالم، ويُصِرُّ على ضرورة اعتراف الخيال به بصورة ما . ولذلك ينبغي أن يضع الخيال نفسه في خدمة العالم الخارجيِّ، فهو ليس عالماً بارداً ميتاً، وإنما هو حيٌّ له روحه الخاصة، وهي روح تختلف عن روح الإنسان في معنى كلمة الحياة كما نعرفها على الأقل، وأن وظيفة

الإنسان هي أن يَدخُل في صلة مع تلك الروح، ذلك أنه لا يستطيع تجنُّب هذا بِحُكم حياته التي تتشكّل منذ ميلاده طبقًا للطبيعة التي تنفذ إلى وجوده، وتؤثّر في أفكاره . ولا يوجد مثلُ الخيال أداةً فعّالة لمزج روح الإنسان بروح الطبيعة، وإحداث تلاؤم العقل الفرديّ بالعالم الخارجي .

وإذا كان شيللي قد سار في طريق يختلف عن طرق الرومانسيين الآخرين – فإنه لم يكن أقل منهم ارتباطًا بالخيال وطاقاته الخلاّقة . قد لا يلاحِظ الشاعر العالم الخارجيّ، لكنه يستخدمه مادةً خامًا لخلق كائنات مستقلة، ذات درجة عالية من الواقع . ويرى شيللي أن العقل يرتبط بطريقة ما بالخيال، ويتناقض مع وردزورث في أن وظيفة العقل الأولى هي تحليل الطبيعة والعمل كأداةٍ في يد الخيال، الذي يستخدم نتائجَ التحليل لخلق كلٍّ متناسق مترابط متّسق . فالشّعر في نظره تعبير عن الخيال؛ لأن الأشياء المختلفة تتجمع فيه في تناسق واتّساق، بدلاً من تشتيتها عن طريق التحليل . ولذلك يُهاجِم شيللي في كتابه « دفاع عن الشعر » الرأي القديم الذي يحط من شأن الخيال، مدلّلاً على ذلك بأن للشاعر وسيلته المعيَّنة إلى المعرفة، فيقول: إن الشاعر لا يُدرِك الحاضر إدراكًا قويًا كما هو فحسب، ولا هو يكشف تلك القوانين التي يتحتّم أن تنتظم الأشياءَ الحاضرة في داخلها فقط، لكنه يُدرِك المستقبل في الحاضر، ويشترك في تجسيد واستيعاب الأبديّ واللانهائيّ والواحد؛ فالشاعر يملك بصيرة نافذة إلى جوهر الحقيقة، التي هي نَسَقٌ كامِل غير متغيِّر ولا يحدُّه زمن، ولا يعدو العالم المألوف أن يكون انعكاسًا منكسرًا له .

وقد أخذ شيللي نظرية المعرفة عن أفلاطون وطبّقها على الجمال . فالمُثُل

عنده ليست أسساً للإدراك بقدر ما هي أسس لتلك البصيرة السامية، التي نكون عليها في حضرة الجمال . و وظيفة الشاعر هي أن يكشف عن ذلك الصدق المطلَق في نماذجة المرئية، وأن يفسِّرها من خلاله . وبهذا المعنى فإن الخيال روحيٌّ بطبيعته؛ لأنه يشمل كل المَلكات الروحية للإنسان، ويمنح المعنى لمدركاته الحسية العابرة . وقد حاول شيللي أن يُمسِك بكلية الأشياء في وحدتها الجوهرية؛ كي يبين كيف يعتمد الظاهريُّ على الحقيقيِّ، شأنه في ذلك شأن كبار الرومانسيين الذين سَعَوا عن طريق الخيال إلى إيجاد نظام سامٍ يفسِّر عالمَ الظواهر والقيم، ليس لمجرد وجود الأشياء الظاهرة، ولكن لما لها من أثر علينا، وإيماناً بأن ما يحرِّكنا في لحظةٍ ما لا يمكن أن يكون خُدعة أو هلوسة، ولكن لأنه يَستمِد أثره من القوة التي تحرك الكون .

وبحلول العصر الفيكتوري بكل تركيزه الاجتماعي والأخلاقي في مجال النقد الفني، وبكل إهماله لجماليات الفلسفة النقدية ـ تَضاءلَ الاهتمام بالدراسات التي تدور حول الأبعاد الجمالية والفلسفية للخيال . فقد كانت الفلسفةُ السائدة فلسفةً تجريبية عملية أكثر منها فلسفةً نظرية جمالية . وحتى الدراساتُ التي عالجت الخيال لم تُضِف جديداً إلى إنجازات الرومانسيين الرُّوّاد . ولذلك فإن اجتهادات دوجالد ستيوارت وجون ستيوارت مل وبيجهوت لم تتحوَّل إلى جزء حيوي من التراث النقدي العام .

لكن دراساتِ الخيال عادت إلى ازدهارها مع رسوخ مناهج علم النفس، وخاصة المناهجَ الفرويدية التي فتحت باب العقل الباطِن على مصراعيه . ونتج عن هذا تطبيقاتٌ سيكُولوجية على مجال الخيال الشِّعريِّ، كما نجد في كتاب ف . س . بريسكوت « العقل الشِّعريّ » ١٩٢٢ . كما سعى

آخرون لتطبيق مفهومهم للخيال ـ بصفته النشاط الخلاّق للاستيعاب والإدراك ـ على كل فروع المعرفة: الرياضيات والعلوم والفنون الجميلة . وقد اتضح هذا الاتجاهُ في كتاب ث . ا . ريبو « مقال عن الخيال الخلاق » ١٩٠٠ . أمّا فيلسوفُ الجمال الإيطالي بنديتو كروتشي فَقَدْ رَبَطَ في كتابه « علم الجمال » ١٩٠٢ بين الخيال والحَدْس، وقسَّم المعرفة الإنسانية إلى معرفة حَدْسية ومعرفة منطقية، وإلى معرفة تأتي عن طريق الخيال ومعرفة تأتي عن طريق الفكر . والمعرفة الحَدْسية ليست الخادمَ المطيع للمنطق؛ لأننا نستطيع أن نتوصّل إليها دون أن يكون فيها أثرٌ للمعرفة المنطقية . فالأفكار والمفاهيم عندما تدخل في نطاق المعرفة الحَدْسية تتخلى عن طابَعِها الأساسيّ الذي كانت موجودة عليه أصلاً، فالكل ـ في نظر كروتشي ـ يحدّد قيمة الجزء . فقد يزخر العمل الفنيُّ بالمفاهيم الفلسفية والأفكار العميقة، بل إن الأفكار في عمل فنيٍّ قد تكون أعمق منها في بحثٍ فلسفيٍّ، قد يستطيع بدوره أن يزخر إلى حدّ التُّخَمة بالأوصاف والحَدْسيّات . ولكن مع كل هذه المفاهيم فإن الأثر الكليّ للعمل الفنيّ هو أنه حَدْس، والأثر الكليّ للبحث الفلسفيّ هو أنه مفهوم .

أمّا عن الخيال في مجال الرواية ـ فقد أوضح إ. م. فورستر في كتابه « ملامح الرواية » أن الخيال الروائيَّ قد يُشير إلى ما فوق الطبيعة، ولكنه لا ينصُّ عليه صراحةً، وإن كان كثيراً ما يعبِّر عنه ويجسِّده، بحيث يمكِّن القارئ من الاقتراب منه، والتعامل معه عقليًا و وجدانيًا . ومن الصعب تقديمُ قائمة بالطرق التي استخدمها الروائيون الخياليون، مثل تقديم إله أو شبح أو ملاك أو وحش أو قَزَم أو ساحرة ـ إلى الحياة العادية، أو إدخال

الإنسان العادي إلى أرض محايِدة، أو الانطلاق به إلى المستقبل، أو العودة إلى الماضي، أو باطن الأرض، أو البعد الرابع، أو الغَوْر داخل أبعاد الشخصية ... إلخ من الأساليب التي لن تُبلى؛ لأنها ستظل تطرأ على بال بعض الأدباء من عصر لآخر، وتُستخدَم استخداماً جديداً .

وفي كتاب « مبادئ الفن » ١٩٣٧ أوضح روبين جورج كولنغوود عَلاقة الخلق بالخيال، والفرق بين الوهم والخيال . قال: إن العمل الفنيّ في حقيقته شيء خياليّ؛ لأنه يتحقق في مكان واحد هو عقل الفنان . فعندما يؤلّف إنسان لحْنًا فإنه يستطيع أن يُدندِنه أو يُغنّيه أو يعزفه على آلة موسيقية في الوقت نفسه، وقد لا يفعل أي شيء من هذا القبيل، بل يكتفي بتدوينه على الورق . على أن كل هذه الأشياء هي مجرد جوانبَ ثانويةٍ بالإضافة إلى العمل الفنيّ الحقيقيّ الذي يجري في رأسه، وليس في أي مكان آخر؛ ولذلك فهو عمل خيالي بالضرورة .

أمّا الوهمُ فيدل على وجود اختلاف بين الشيء الذي تطلق عليه هذه التسمية وما يسمى بالحقيقي، وهو اختلاف يجعل الشيئين متضادَّيْن . فالموقف المتوهَّم لا يمكن إطلاقًا أن يكون موقفًا حقيقيًا، والعكس بالعكس، لكن الوهم شيء والفنّ الحقّ شيء آخر، وإن كان هناك أوجه شبه بين الوهم وأنواع معينة من الأشياء التي تُدعى خطأً باسم الفن؛ ذلك أن دافع كل هذه الأعمال الفنية الزائفة هو تزويدُ متذوّقيها أو مدمنيها بأوهام، تصوّر حالاتٍ يتم فيها إشباعُ رغباتهم . والحلم يتألف إلى حدٍّ بعيد من أوهام تُشبع فيها رغبات الحالمين على هذا الوجه . وبعض السيكولوجيين يرون أن هذه الأوهام هي مادته الوحيدة، وربما ظهر ذلك بوضوح أكثر في أحلام

اليقظة . وقد تُفْهَم الأعمالُ الفنية الزائفة إذا وُصِفت بأنها أحلام يقظة تمَّ صقلها وإعدادها بصورة تِجارية باهرة، وهذا ما قامت هوليود بتحقيقه فعلاً .

والوهم يعتمد على سَبْق وجود الخيال، ويمكن وصفُه بأنه يمثِّل الخيال عندما يعمل بصورة منحرفة، متأثرًا بقوًى منحرِفة . إنه الخيال يعمل تحت رقابة الرغبة الطارئة التي تجد إشباعًا في الأوهام المحروم منها الإنسان، فيحقِّقها بخياله، والتي ترفض كل حقائق الواقع المعيش . ولذلك فالوهم هو الرغبة في أن يكون الموقفُ المتخيَّل حقيقيًا؛ وهذا لا يمكن تطبيقُه على الفن الحق . وقد وقع بعض السيكولوجيين في القرن التاسعَ عشرَ في خطأ كبير، عندما عجَزوا عن تحديد الفاصل بين الفن الترفيهيِّ والفن الحقِّ، وربطوا بالتالي بين الوهم والفن، وأصبح الفنان في نظرهم حالمًا أو من أصحاب أحلام اليقظة، يعمل على تشييد عالم من الوهم .

ويؤكِّد كولنغوود أنه إذا كان اللحن شيئًا خياليًا فإن القول نفسه ينطبق على القصيدة أو اللوحة أو أيِّ عمل فنيٍّ آخر . ويُعَدُّ هذا اللحن كاملاً تامًا بالفعل بمجرد تحقُّقِه في شكل لحن في رأس الفنان، أو شكل لحن خيالي في عبارة أخرى . وربما قام الفنان بعد ذلك بإعداد العُدَّة لعَزْف اللحن أمام مستمعين، وفي هذه الحالة، يظهر لحنٌ حقيقي أو مجموعة من الأصوات . ولكن الموسيقى أو العمل الفنيَّ ليست مجموعةً من الأصوات، بل إنها اللحنُ كما هو في رأس المؤلف الموسيقي، والأصواتُ التي أحدثها العازفون، والتي سمعها المنصِتون ــ ليست الموسيقى إطلاقًا، إنها مجرد الوسيلة التي يعتمد عليها الجمهور، في حالة إنصاته الواعي كي يُعيدَ إنشاء اللحن الخيالي الذي دار في رأس المؤلف الموسيقيِّ .

إن العمل الفنيّ ليس بالشيء الذي يُقرأ أو يُسمع أو يُرى، بل هو شيء يتمُّ تخيُّله؛ ولذلك لا يوجد العمل الفنيُّ إلا في خيال الفنان، ثم في خيال المتلقّي بعده . والعملُ الفنيُّ ينتقل من المرحلة الأولى إلى الثانية عبر تجربتين: تجربة حسية محدَّدة، قد تكون تجربة رؤية أو تجربة استماع، ثم تجربة خيالية غير محدَّدة، لا تقتصر على عناصر متجانسة مع تلك العناصر التي تكوِّن التجربة الحسية المحددة ــ مع مراعاة طبيعتها الخيالية ــ بل هناك عناصرُ أخرى مغايِرة لها أيضًا . فالتجربة الخيالية بعيدة غايةَ البُعْد عن أساسها الحسيّ بطابعه المتخصِّص المحدود، لدرجة أننا نستطيع أن ندعوها تجربة خيالية ذات فاعلية شامِلة . إن ما نَحصُل عليه من الفن ليس اللذة الحسية القائمة على الرؤية والسمع؛ لأن الاستمتاع بالفن ليس مجرَّد تجربة حسية، بل تجربة خيالية، ولذلك يَقتصِر دور العناصر الحسية على إيقاظ التجربة الخيالية، والأعمالُ الفنية ليست سوى هذه التجربة الخيالية الشاملة التي تمكّننا هذه الأعمالُ من الاستمتاع بها .

ويعتمد المتذّوق في استيعابه الخيالي للعمل الفنيّ على ما يستورده من حصيلة تجربته، ومن قوى خياله المتصلة بالتجربة الفنية المطروحة . ويمكن أن نتصوَّر الجانب الحسيّ شيئًا موضوعيًا مرتبطًا ارتباطًا ماديًا ملموسًا بالعمل الفنيّ، أمّا الجانب الخياليُّ فيمكن تصوُّره شيئًا ذاتيًا مستقلا عن مادة العمل نفسه؛ لأنه ينتمي إلى أفعال تَحدُث بداخلنا عندما نتأمَّله ونستجيب له . وكل إنسان قادِر على استخدام حواسِّه يستطيع أن يستمع إلى الإيقاعات في الشِّعر أو الموسيقى، أو يرى كل الألوان والأشكال في الفنون التَّشْكيليَّة، لكنه لا يستطيع نتيجةً لذلك أن يستمتع بأية تجربة جمالية إذا عجز عن

استخدام خياله؛ ومن ثم فإنه يتحتّم عليه أن ينتقل من الجانب الحسيّ للتجربة الفنية إلى الجانب الخياليّ، الذي يَفترض في المتلقّي قدرةً إيجابية على إعادة بناء العمل الفنيّ داخله، وهي الإيجابية التي يفتقر إليها الجانب الحسيُّ العَفْوي . إن قدرتنا الخيالية كافية فنيًا، ونحن نهتدي إلى ما تكشفه لنا، وهو ما يمكن أن نسميه التجربة التخيلية الفعالة الشاملة، التي نحسها متمثِّلةً في العمل، لأن الفنّان قد أودعها فيه . والحد الذي يفصل بين المتلقّي الذي يستوعب العمل الفنيَّ، والمتلقّي الذي يعجز عن ذلك، أن الأول ينجح في إيقاظ القدرة التخيلية الكامنة فيه، في حين تقف التجربة عند الثاني عند الحدود الحسية العَفْوية البُدائية؛ ومن ثم يمكن القول بأنّ الفنَّ الحق هو شيء فعّال شامِل يدركه المتلقّي، الذي يستمتع به، ويعيه باستخدام خياله .

ونحن عندما نخلق لأنفسنا تجربة خيالية، أو فعلاً خياليًا، فإننا نعبر عن انفعالاتنا، وهذا ما ندعوه بالفن . وكلمة « الخَلق » هنا تشير إلى فعل إبداعي غير تقني الطابع، وكلمة « لأنفسنا » لا تعني استبعاد الآخرين بل إنها تتضمنهم من حيث المبدأ . وكلمة « خيالية » لا تعني إطلاقًا « شيئًا متوهَّمًا »، كما أنها لا تَخصُّ مَنْ تخيَّل بصفة شخصية . فالتجربة لا تبدو شيئًا حسيًا كما أنها لا تَدُل على شيء متخصِّص إطلاقًا . إنها تمثِّل نوعًا من « الفعل العام » الذي تُستغرَق فيه الذات برُمَّتها . والتعبير عن الانفعالات ليس بالتأكيد شيئًا مماثِلاً لإثارتها؛ ذلك أن الانفعال موجود قبل التعبير عنه، لكننا عندما نعبِّر عنه فإننا نُضفي شكلاً محدَّدًا . وهكذا يتضح أن التعبير من هذه الناحية يخلق ما يعبِّر عنه، ومن ثم فإن أي انفعال لا

يمكن أن يوجد إلا عندما يتحقق التعبير عنه .

وبرغم أن التجربة الخيالية تمثِّل نوعًا من الفعل العام ـ فإنها تتميز في الوقت نفسه بنوع متفرد من الخصوصية، مثلما يشعر مائة من الناس بالبرد في الطريق، إلا أن كل شعور يشعر به أي شخص يُعَدُّ خاصًا به . وبجربة الشعور تمثل سيلاً دائم التغيُّر، لا يبقى فيه شيء على حال واحدة . وما نظنه ثباتًا أو تَكْرارًا ليس تَماثُلَ شعور في زمنَيْن مختلفين، بل هو مجرد تشابه كبير أو قليل بين شعورَيْن مختلفين . وإذا كان من الممكن تَتبُّعُ الثبات أو التكرار في عملية الإحساس من جهة، وفي عملية الفهم من جهة أخرى، فإنه من الصعب بل من المستحيل تطبيق نفس المفهوم على الخيال، الذي يتنوع باختلاف الأشخاص القادرين على القيام بالتجربة الخيالية . والإحساس لا يزوِّد العقل بأي شيء، كذلك يقتصر دور الفهم على حدود العقل فقط، أمّا الخيال فينطلق من الإحساس قاصدًا العقلَ، ثم يحتوي كيان الإنسان كلّه .

وقد ربط جان بول سارتر وظيفة التَّخَيُّل بوظيفة الإدراك الحسي، مع اعترافه في الوقت نفسه بأن ماهية التخيل إنما تنحصر في رفض الإدراك الحسي، ولكن إذا كانت وظيفة التخيل هي سلب المُدْرَك لحسي، فإن الوعي لا يمارس هذه الوظيفة بطريقة اعتباطية أو تعسفية خالصه، بل يظل ظهور « المتخيِّل » مشروطًا بالموقف الخاص للوعي في داخل العالم . وهذا « الواقعي المدرك » الذي يطلق عليه سارتر « المعادل الحسي » ـ ألوانًا كان أو أنغامًا أو ألفاظًا ـ يدعو الوعي إلى تخيُّل « اللاواقعي »، دون أي مساس من جانبه بتلقائية هذا الوعي . ولا يقوم « الواقعي » بمهمة المعادل الحسي

إلا إذا كفَّ عن أن يكون مدركًا لذاته . ولما كان لكل موضوع جمالي « معادِل حسيّ » يستثير الخيال لدى الوعي – فإن من شأن المتخيّل أن يَمْتزج بهذا المعادل الحسي، وأن يستفيد من كل المزايا التي يتمتع بها هذا المعادل الحسي؛ فالمخيِّلة لا تستطيع أن تمارس نشاطها في داخل ذاتها، بل هي في حاجة إلى الاتجاه نحو الخارج، من أجل ممارسة نشاطها في شيء آخر، تجعل منه دائمًا موضوعًا لمشروعها الخاص . ولهذا يُقرِّر سارتر أن ثمة نداءً تردد أصداؤه في أعماق كل لوحة، وكل تمثال، وكل كتاب – نداء يهيب بالمتأمل، أو القارئ، أو المتذوّق، أن يُعمل مخيلته في سبيل تذوُّق العمل الفني واستيعابه .

ويحدد إ. أ. ريتشاردز في كتابه « مبادئ النقد الأدبي » ستة معانٍ على الأقل لكلمة « الخيال » تُستخدم في الدراسات النقدية، فهو يعني توليد صور واضحة وعادة المرئيّة منها، وغالبًا لا يُقْصد بالخيال أكثر من استخدام لغة المجاز، وخاصة الاستعارة والتشبيه . كذلك هناك معنى أضيق لكلمة الخيال يوجد حينما يُقصد بها تصوُّر الحالات الذهنية للغير عن طريق المشاركة الوجدانية، ولذلك يتهم النقاد الكاتب المسرحي الذي تسلك شخصياته سلوكًا غير طبيعي وغير مُقنع بأنه لا يملك القدر الكافي من الخيال . وهناك معنًى آخر للخيال هو الاختراع أو الجمع بين عناصر لا توجد رابطة بينها في الأصل . وهناك أيضًا الخيال العلمي أو الجمع الملائم بين أشياء يظن الناس عادة أنه لا رابطة بينها . وهذا عبارة عن عملية تنظيم التجربة بأسلوب معيَّن، ولأجل غاية محدَّدة . وانتصارات التكنيك أو الصنعة في الفنون أمثلة لهذا النوع من الخيال . ثم يختم ريتشاردز تقسيمه لأنواع

الخيال بتعريف كولردج للخيال بأنه قوة تركيبية سحرية، تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادّة أو المتعارضة، بين الإحساس بالجِدّة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة، بين حالة غير عادية من الانفعال ودرجة عالية من النظـام، بين الحُكم المتيقّظ أبداً وضبط النفس المتواصِل والحماس البالغ والانفعال العميق .

ولا شك في أن موضوع الخيال موضوع عميق ومثير ومتشعّب وخصب، ولا يوجد فنان أو أديب أو ناقد إلا وكان له ـ على الأقل ـ موقف منه، إن لم يكن قد درسه دراسة مستفيضة في ضوء إنجازات عصره الفكرية والفلسفية والسِّيكولوجية . كذلك شكّل الخيال منطقةَ جَذْبٍ فكريٍّ لمعظم الفلاسفة، ابتداء من أفلاطون وحتى سارتر . ومن الصعب التعرُّض لآراء ديكارت ولوك وهوبز وسبينوزا ولايبنتز وبيركلي وهيوم وكانط وغيرهم من الفلاسفة، الذين حلّلوا العملية التخيلية وذلك لضيق المقام . كذلك فإن العلماء كانوا من أكبر المتحمسين لدور الخيال، في مجال الابتكارات والاختراعات والاكتشافات العلمية، ويكفي أن نذكر قول أينشتاين بأن الخيال أرقى من المعرفة؛ لأن المعرفة هي تحصيل حاصل، أمّا الخيال فيسعى إلى تحقيق ما لم يحصل بعد . وهذا يعني أن الخيال يحتوي كل العلوم والفنون والآداب التي عرفها الإنسان، وأقام عليها حضارته كلها .

الفصل الحادي عشر
السُّخْرية

السُّخرية في الأدب هي العنصر الذي يحتوي على (توليفة) درامية: من النقد، والهجاء، والتلميح، واللماحية، والتهكُّم، والدُّعابة؛ وذلك بهدف التعريض بشخص ما، أو مبدأ أو فكرة، أو أي شيء، وتعريته بإلقاء الأضواء على الثُّغرات والسلبيات وأوجُهِ القصور فيه . ولذلك فإن الهدف الأوليّ للأدب الساخر هو هدف تصحيحي، سواء على المستوى الأخلاقي أو المستوى الجمالي . ويختلف في لهجته ومنهجه عن كل أساليب التعبير الأخرى، التي تهدف إلى الرفض أو الشّجْب، أو التّقْليل من شأن الموضوع المطروح لسهام الكاتب أو المتحدث . فالواعظ مثلاً أكثر مباشرة وخطابية من الكاتب الساخر، ذلك أن تأنيبه يحمل في طياته منطقًا أقلّ، واستهانة أشدّ من الكاتب الساخر، الذي لا بد أن يحرص على الاتساق المنطقي في فكره وتعبيره؛ حتى يسدِّد سهامه إلى هدفه بإحكام شديد، وفي الوقت نفسه يَنْأى عن التصريح باستهانته بهدفه؛ حتى لا يبدوَ منحازًا أو متحيِّزًا فتغلق أبواب القبول في وجهه .

لكن السُّخرية سلاح خطير للغاية في يد الناقد، الذي يقوم بتحليل الأعمال الأدبية والفنية؛ فهي كفيلة بإغرائه بهدم بل وسَحْق الفنان الذي يقع تحت رحمته، حتى يُرضِيَ نرجسيته في البطش بالآخرين . ولذلك

يُفضَّل أن تظل السخرية أسيرة المجال الأدبي والفني، الذي يسعى لنقد البشر والظواهر الاجتماعية والإنسانية المختلفة، على أن يحرص العاملون في مجال النقد الأدبي والفني على أساليب التحليل الفكري والفني للأعمال الفنية المطروحة للنقد؛ فالحرج والحساسية غائبان في عمل الأديب الساخر الذي يتناول ظواهر عامة وإن تجسدت في شخصيات من إبداعه، أمّا الناقد الأدبي والفني فيتناول بالتحليل أعمال أديب أو فنان بعينه، ولذلك يتحتم عليه أن يتمسك بالموضوعية العلمية قدر إمكانه، حتى يؤدي مهمته على خير وجه؛ فمن شأن السخرية أن تحطم الجسور القائمة بين النقد والفن، وبالتالي لا يستفيد كل منهما من الآخر .

والكاتب الساخر يعتمد بصفة دائمة على أسلحة التهكم المستنيرة الخفيّة الخبيثة، الزاخرة بالغمز والهمز واللمز والتلميح، الذي لا يتورع عن التجريح، وهو يستعين بكل أساليب الدبلوماسية الذكية التي تستقطب كل حلفائه والمتعاطفين معه، والمنتمين إلى فكره ضد أعدائه المستهدَفين لهجومه . ولا تحمل كل الكتابات الساخرة بالضرورة روح الاستهزاء والهجاء القاسي، بل كثيراً ما يلجأ الكاتب الساخر إلى عنصري المواجهة والتناقض في دَحْض بعض العقائد والأفكار البالية، وكشف وتعرية بعض الأنماط البشرية المثيرة للاحتقار والاشمئزاز، وذلك بوضعها وجهاً لوجه أمام الأفكار التي انطلقت بالبشرية من عصور الانحطاط والجهل والظلام إلى آفاق التقدم والعلم والنور، وأمام الأبطال الذين ضربوا المثل العليا في شتى الميادين الإنسانية .

والكاتب الساخر بطبيعة منهجه رابض في كمين، يتيح له التربص

بأعدائه كي يصيبهم في مَقْتل، دون أن يُضطرَّ إلى الدفاع عن نفسه في مواجهتهم؛ ذلك أنه لو منحهم فرصة ضربه أو حتى طعنه من الخلف فإنه بهذا يفقد القدرة على استقطاب مؤيِّديه ضد خصومه؛ ولذلك يتكون كمينه من الحجة اللاذعة، والمنطق المتماسك، والنظرة الثاقبة، والرؤية الشاملة، والثقافة العميقة . كذلك فإن الأديب الساخر قادر على أن يدفع جمهوره إلى القيام بعملية نقد ذاتيّ لحماقاته وتفاهاته وسخافاته دون أن يدري، ولذلك فهو يضحك من نفسه متصوراً أنه يضحك من ظواهر عامة لا تَمُتُّ إليه بصلة، أي أن الحساسيات كلها تزول لتتألق النظرة الموضوعية إلى الأشياء .

وعلى الرغم من أن هناك فقرات في التوراة وأشعار هوميروس الملحمية، تتميَّز بروح السخرية الواضحة، وعلى الرغم من أن مسرحيات أريستوفانيس الكوميدية زاخرة بالطلقات الساخرة الثقيلة ـ فإن أول كتابات ساخرة تخضع للمواصفات النقدية للسخرية كانت باللاتينية، فقد كان الكاتب الرومانيُّ لوسيلياس المتوفَّى عام ١٠٣ ق.م رائداً فعليًا في هذا المجال، فلم تكن كتاباته مجرد تعليقات ساخرة عابرة على الظواهر الاجتماعية المؤقتة الطارئة، بل حاول أن يصل بِمشْرط السُّخرية إلى أغوار النفس البشرية، كي يستأصل كل ما يعوق العقل الإنساني عن النظرة الصائبة إلى الأمور، وأرسى بذلك التقاليد الأولى لهذا الفن الذي دعمه بعد ذلك هوراس المتوفَّى عام ٨ ق.م، وبيرسيوس المتوفَّى عام ٦٢ م، وجافينال المتوفَّى عام ١٤٠ م من خلال قصائدهم التي كُتِبت خصِّيصاً للسُّخرية من الأنماط والأفكار السائدة . وكان الناقد الروماني كوينتيليان المتوفَّى عام ٩٥ م بمثابة أول ناقد استطاع

أن يضعَ يديه على الخصائص الفنية للأدب الساخِر، ويُمَنْهِجَها لتسري بعد ذلك في نسيج الأدب العالمي وتقاليده .

وقد أُطلِقَ مصطلح « السخرية » لقرون متصلة على القصائد الطويلة الزاخرة بالمواقف والصور؛ لتمييزها عن القصائد المركَّزة التي تحتوي على حِكَم وأمثال . وغالبًا ما نهضت القصائد الساخرة على حوار من وزن شِعريٍّ معين؛ لتُدين وتسخر من الرذائل والسَّخافات المنتشرة في المجتمع . وكان هوراس قد ألَّف النماذج الأولى للقصائد الساخرة التي تتميز بالرقة والتعاطف والنظرة العامة الشاملة، في حين أرسى جاڤينال تقاليد الكتابة الساخرة القاسية التي لا تعرف الرحمة وأنصاف الحلول .

وفي العصور الوسطى أُغْرِم الناس بالقصائد الساخرة، التي كتبها الشعراء من أبناء الأقاليم والبلاد المختلفة، برغم سيطرة الروح الدِّينيِّ المتزمِّت الذي يُحاوِل أخْذَ كل الأمور بجِدِّيَّة قاتلة . فقد أُلِّفت القصائدُ التي تحتوي على التقليد الساخر للأمور، والأنماط، التي يعتبرها التقليديون في منتهى الجدية، والأساطير، والأحلام، والرُّؤَى التي تَستخدِم الخيال للسخرية من الواقع .

ومع عصر النهضة أصبحت القصائد الساخرة لكلٍّ من هوراس وجاڤينال من النماذج التي حذا حَذْوَها كثيرٌ من الأدباء في معظم اللغات الأوربية . لكن مع حلول فترة الكلاسيكية الجديدة انتشرت القصيدةُ الروائية التي تَمزُج البطولة بالتهكُّم، بهدف نَقْد النفس البشرية التي يمكن أن تجمع داخلها أروعَ آيات البطولة وأحطَّ أنواع الرذيلة في الوقت نفسه، سيرًا على نهج قصيدة « معركة الضفادع والفئران » التي كُتِبت تقليدًا لأسلوب

هوميروس، واعتماداً على (حواديت) الحيوانات والوحوش التي عرفتها العصور الوسطى، ولكن في اتجاه النقد الاجتماعي اللاذع، مثلما نجد في قصائد تاسوني وبوالو وديبرو في كلٍّ من إيطاليا وفرنسا . أمّا في إنجلترا فقد برز النموذج الشّعريُّ الذي يمزج البطولة بالتهكُّم من خلال التناقض الحاد بين المظهر الأخّاذ البرّاق، والجوهر التافه السخيف، في قصيدة ألكسندر بوب « اغتصاب خُصْلة الشعر »، وفي قصيدة « هاديبراس » لصمويل بتلر التي تمزج الملحمة بالتقليد الساخر الضاحك . أمّا في أمريكا فإن أوضح نموذج للكتابات التي تهدف أساساً للسُّخرية، يتمثل في كِتاب « أسطورة للنُّقاد » لجيمس راسل لويل .

وكان لوم الإنسانية وتوبيخُها وزجرُها خاصّيّةً أساسية في أعمال أدبية كثيرة، لا تمتُّ للشعر الساخر بصِلة . فمثلاً يمكن تَتَبُّعُ تقاليد البيرليسك الدرامي ابتداءً من مسرحية « الضفادع » لأريستوفانس، وحتى المشاهد الصاخبة الضاحكة الراقصة التي تُقدَّم في عُلَب الليل . أمّا على منصة المسرح الجاد المحترم فقد زخرت مسرحيات بن جونسون، وموليير، وبرنارد شو، ويوجين أونيل بفقرات مشحونة بالسُّخرية اللاذعة والمريرة، المكتوبة بالنثر بعيداً عن تقاليد الشعر الساخر .

لكن يُمكِن تَتَبُّعُ النثر الساخر بعيداً عن الحِواريات المسرحية في كِتابات لوسيان المتوفَّى عام ١٨٠ م، فقد كَتَب فِقراتٍ وصوراً ذات تأثير ساخر نفّاذ، واستطاع أن يبتكر النموذج الرائد لسرعة البديهة، واللماحية، والرزانة، والأصالة، لمفكّري عصر النهضة، الذين أرسَوا دعائم مذهب الإنسانية وفي مقدمتهم إيرازموس، والذين رفضوا التحلّي بالصبر في مواجهة صغائر

الإنسان وحماقاته . وفي القرنين الثاني عشر والثالث عشر ظهرت فئة من المهرِّجين الجوالة، العاشقين للثقافة والفكر الساخر في ألمانيا وفرنسا وإنجلترا، ونبغت في الأشعار الساخرة أو الزَّجَلية التي انتشرت وشاعت على ألسنة الناس، وبلغت قمتها في أعمال الأديب الفرنسي رابليه . وكانت خفة ظِلِّها ، وروحها المرحة، وسخريتها اللاذعة الذكية ـ سببًا في انتشارها في آداب العالم الغربيِّ حتى عصرنا هذا .

أمّا أشهرُ الكِتابات الساخِرة في العصور الحديثة، فقد برزت في مجال الرواية من خلال أعمال رابليه، وسيرڤانتس، وسويفت، وڤولتير، وصمويل بتلر ـ فقد تجلَّت السخرية اللاذعة أو الرحيمة في مواقفهم وشخصياتهم، التي جسَّدت ثُغراتِ الضَّعف الإنسانيِّ في لحظات الإغراء والخِسَّة، والغرور، والوهم، وخداع النفس . وإذا كان هذا العنصر الساخر أقلَّ وضوحًا في روايات فيلدنج، وثاكري، وديكنز، وسنكلير لويس، إلا أنه من الصَّعْب إنكارُ وجوده الفعّال .

وفنُّ السُّخرية ليس مرتبطًا فقط بالتعبير بالكلمات، بل يمكن أن نجده في الرقص، والموسيقى، والفنون التشكيلية؛ فمثلاً نجد دوميه الذي عاش في عصر الإمبراطورية الثانية في فرنسا، وتناولَ كثيرًا من ملامح عصره بالسخرية في رسوماته، وكذلك وليم هوغارث الرسام الإنجليزيّ المعاصر لألكسندر بوب وصمويل جونسون .

ومع تَراجُع الشِّعر الساخر في عصرنا هذا ليحلَّ محله زجل اللعب بالألفاظ، والتلميحات التي تجنح إلى السُّوقيَّة والبذاءة في بعض الأحيان ـ

فإن النثر الساخر في الروايات تَراجَع أيضاً، ليترك مكانه للمذهب الطبيعيّ الذي يسعى لتشريح المجتمع من خلال توثيق ملامحه، وتحليل القوانين الكامنة خلف هذه الملامح، والمحرِّكة لها، اعتماداً على العلوم الحديثة، مثل: علوم الاجتماع والأحياء والاقتصاد والنفس . لكن السخرية كفنٌّ عريق أصيل، يوجِّه سهام النقد اللاذِع للرذائل والحماقات البشرية، لم يَندثر، بل وجد لنفسه مَنْفَذاً واسعاً في فن الكاريكاتير المعاصر، سواء على مستوى الكلمة أو الصورة أو الرسم .

ولعلّ فلسفة فن السُّخرية كانت منذ بدايته تهدف إلى إصلاح المجتمع وتطويره، من خلال إثارة الضَّحِكات أو الابتسامات على أقل تقدير، وذلك باستخدام أية أداة متاحة، فالغاية تُبرِّر الوسيلة في مجال السخرية ، وإن كانت لا تنفصل عنها . ومناهج السُّخرية لا حصر لها، فأحيانًا تهدف إلى ترسيخ نظام فلسفيٍّ معين كما في قصة « كانديد » لفولتير، وأحيانًا تسعى لتعرية رذيلة اجتماعية مثل النفاق، كما في مسرحية « طرطوف » لموليير، وأحيانًا تهاجم شخصاً بعينه كما في قصيدة « ماك فليكوني » لدرايدن .

لكن هناك من النُّقاد من سخر من السخرية ذاتها بقوله: إنه إذا كانت السخرية إنجازًا خالدًا في مجال الأدب ــ فهذا أكبر دليل على فشلها وتَقاعُسِها في ميدان علم الاجتماع، ذلك أنها إذا كانت قادرة بالفعل على مَحْوِ الرذائل والحماقات التي تهاجمها وتحاربها ــ فإنها بذلك تُصبِح مجرد أداة تنتهي بانتهاء الغرض منها . لكن عدم جدوى السخرية في استئصال شَأْفة الرذائل البشرية والحماقات الاجتماعية يَمْنَحها في الوقت نفسه القدرة

على مواصلة بل وخلود دورها في مجال الأدب الإنسانيّ: فمثلاً إذا كانت مسرحية « طرطوف » قد نجحت في القضاء على النفاق الدينيّ، فلا بد أن تُصبح الآن مجرد مسرحية تاريخية تنتهي إلى فترة بعينها، لكنها لا تزال فعّالة، ومؤثِّرة، ومسلِّية، ومثيرة؛ لأن أَوْجُهَ النفاق الدينيّ لا تزال مزدهرة في شتى مناحي النّشاط الإنسانيّ .

والسخرية تملك من المرونة ما يجعلها قادرة على استخدام أيّ شكل من الأشكال الأدبية بل والفنية، فهي يمكن أن تتراوح بين قمة الجدية وقاع الهَزْل، من خلال أساليبَ وزوايا لا تُحْصى . وغالبًا ما تلمّح بالإشارة والإسقاط والغمز إلى موضوعات الساعة، خاصة السياسيةَ منها، وإلى صور وملامحَ ماديةٍ ملموسة تَلقى تقديرًا واحترامًا من الناس دون مبرر منطقي معقول، وإلى جوانبَ كئيبةٍ من المجتمع يسعى الكثيرون إلى تجاهلها، وإلى شخصيات برزت على السطح بوسائلَ انتهازيةٍ وإرهابية حقيرة . وأحيانًا تهاجم السخريةُ الفسادَ في عُقْر داره، مستخدمةً أسلحةَ الهجاء الفاحش؛ إذ إن التعفُّن عندما يصل إلى قمته فإن التورية، والتلميح، والغمز، واللمز تُصبح أسلحة غير فعّالة بالمرة . ومع ذلك فإنه من السهل وَضْعُ حدٍّ فاصل بين الهجاء الفاحش والإهانة والسِّباب الصريح وبين السخرية كفنٍّ له أصوله وأسراره . فاللماحية والتلميح الذكيُّ وإصابة الهدف بأقل قدر ممكن من التجريح، من الشروط الأساسية التي يجب أن تتوافر في فن السخرية .

ولعل للسخرية جانبَها السِّيكُولوجيّ المتفرِّد الذي لا يرتبط بالتقاليد الأدبية . فنحن ربما نتحدى أو نَرْهَب الأشياء التي تهدِّدنا وتخيفنا، لكننا لا نضحك منها، أمّا عندما نضحك من شيء، فهذا دليل على شعورنا تجاهه

بالتفوُّق والسيادة . ومن هنا كان الكاتب الساخر يهاجم ضحيَّته دون أن يمنحها شرف أخذها على مَحْمِل الجِد، بحيث نشاركه الضحك من سلبياتها، وكذلك إحساسه بالتفوُّق عليها .

ومع ذلك فالسخريةُ ليست بالضرورة مثيرةً للضحك؛ لأنها يمكن أن تكون مُرَّةً، خاصة عندما تهاجم الجانب المتجهِّم من المجتمع، وربما أثارت ابتسام المتلقِّي، لكنها ابتسامةٌ مريرة ساخِرة من الأوضاع المقلوبة للمجتمع، وهذا ليس أمرًا غريبًا؛ فليست كل ابتسامة تعني السعادة والانشراح، وغالبًا ما تحمل ابتسامةُ السخرية شِحْناتٍ من الأسى والهم، تفوق في درجتها وكثافتها الشِّحْناتِ الكامنةَ في البكاء والعويل، ومع ذلك، فمثل هذه الابتسامة الساخِرة المريرة تمنح صاحبها نفس الشعور بالتفوُّق والسيادة .

وفي عالمنا العربيِّ كانت السخرية من الملامح المميِّزة للأدب بصفة عامة، والشِّعر بصفة خاصة، ابتداءً من العصر الجاهليِّ حتى العصر الحديث، ومع ذلك لم نجد من يتصدَّى لها بالدراسة العلمية التحليلية سوى بعض نقاد وكُتّاب في الخمسين سنةً الأخيرة، سواء بدراسة الظاهرة ككل، كما نجد في كِتاب شوقي ضيف الممتع « الفُكاهة في مصر »، أو بدراسة إنجازات رُوّاد السخرية كما نجد في كتاب أحمد كمال زكي « الجاحظ »، وكِتاب جمال الدين الرَّمادي « عبد العزيز البشري »، وكِتاب نعمات أحمد فؤاد « أدب المازني »، وغيرها من الكُتب التي تناولت الجانب الساخر في إنجازات هؤلاء الكُتّاب والأدباء .

ويحدِّد شوقي ضيف مفهومه للسخرية فيصفها بأنها أرقى أنواع الفكاهة؛

لما تحتاج من ذكاء وخفاء ومَكْر، وهي لذلك أداة دقيقة في أيدي الفلاسفة والكتاب، الذين يهزأون بالعقائد والخُرافات، ويستخدمها الساسة للنّكاية بخصومهم، وهي حينئذ تكون لذْعًا خالصًا . كذلك هناك ضَرْبٌ من السخرية لا يعتمد على كلمات ولا على حروف، وإنما يعتمد على الألوان والخطوط والظّلال والأضواء، وقد شاع في القرنين الأخيرين بأوربا، ونقلناه عنها، وكان لنا منه حظٌّ في عصورنا القديمة، ويقصد به شوقي ضيف التصوير الساخر « الكاريكاتوري » الذي يقف عند جوانب الضّعف في جسد شخص أو في وجهه، ويُكبِّرها كأنما يريد أن يُنمّي الضعف أو العيب الذي يكمن فيه إلى أقصاه، فنراه ينتهز فرصة، مثل تقويس حاجب، أو انحناءة أنف، أو تجعُّد جبهة، أو انتفاخ خد، أو طول ذقن، أو ضيق عين، ويكبِّر ذلك مشوّهًا ومستغِلا للطبيعة والخِلقة . وبذلك تصبح الصورة الساخرة قوية التعبير عن صاحبها، وفي الوقت نفسه تُصبح مضحكة لما أظهره الرسام من تَنافُر في أوضاع الجسد أو الوجه، وهذا التنافرُ لا بد أن تكون له دلالته في تكوين الشخصية وأخلاقياتها .

ولا شك في أن فنَّ السخرية يُربِّي في الناس مَلَكة النقد، ويوقظ فيهم الوعي بأخطائهم وحماقاتهم؛ فهو يدفعهم إلى الضحك من كل ما يُحِسون فيه مخالفةً للطبيعة الإنسانية السَّوية، فيضحكون من المغفَّل والجاهل والبخيل والجبان والفوضوي والشارد ... إلخ . وضَحِكُ السخرية يمتزج أحيانًا بالازدراء، أو الإعجاب، والهَزْل، أو الانتصار، أو العطف ... إلخ . وهذا الضحك تصحيح لانحرافاتٍ مختلفة، أو قِصاص عادل منها لشذوذها على المجتمع السَّويّ؛ ولذلك، فالسخرية عقاب وقِصاص وتأديب يَنتقم بها

المجتمع مِمَّنْ يتطاولون على منطقه ومعقوله .

ويتتبَّع شوقي ضيف جذور فن السخرية حتى العهود المصرية القديمة في كتاب « مصر والحياة المصرية في العصور القديمة » الذي وضعه أحد كبار المستشرقين الألمان، وضمَّنه عشراتِ الرسوم والصُّور التي تُنبئ عن تغلغل روح السخرية عند قدماء المصريِّين، برغم أن نُكَتَهم ونوادرهم لم تصل إلينا . فمن ذلك صورةٌ هَزْلية لسيدة تتزيَّن، وقد أمسكت المرآة بيدها اليسرى، وفي نفس اليد « الحُقّ » الخاصّ بصبغ الشِّفاه بالأحمر، وفي اليد الأخرى ريشة تَطلي بها شفتيها، وكُلُّ ذلك في وضع مثير للسخرية من مبالغة النساء في تجميل أنفسهن . وفي صفحة أخرى صورةٌ ساخِرة لرجل أصلع ولحية طويلة تمنحه الكثير من مظاهر التقوى والورع والمهابة، وهو يَمدُّ كفَّيْه مدافِعًا عن لحيته ضد من يُحاوِل حلقها أو تشذيبها . وفي صفحة ثالثة صورةٌ ساخرة أخرى لذئب يرعى ماعزًا، وكأن الفنان يعبِّر عن المثل المصري الشعبي المعروف « حاميها حراميها » . كذلك نرى رَسْمًا لجيش من الجرذان يحاصر قلعة للقِطط في حين تقدَّمت فرقة فدائية، فمدَّت على القلعة سُلَّمًا اعتلاه فدائيٌّ جَسور . وهناك صورةٌ تمثِّل مباراة في لعبة الشِّطْرَنْج بين أسد وغزال، والغزال يأمر الأسد بأن « يكش الملك » والأسد يكشر عن أنيابه، والشرر يتطاير من عينيه . وهناك أيضًا صورة أمير وأميرة بونت (الصومال حاليًا) أمام فرعون لتقديم فروض الطاعة؛ حيث تَضخَّم النصفُ الأسفل للأميرة وتأخَّر في وضعه عن النصف الأعلى، فأصبح شكلها مثيرًا للسخرية والضحك .

ومع قدوم الغُزاة الفرس واليونان والرومان إلى مصر طمعًا في ضمِّها إلى

إمبراطورياتهم ــ لجأ المصريون إلى السخرية القاسِية المريرة، ينفّسون فيها عن مَراجِل القهر والكبت التي كانت تَغلي داخلهم، خاصة مع الفرس الذين عُرِفوا بالقَسْوة والبطش، وتصفية كل من يخالفهم في الرأي . أمّا البطالسة فعلى الرغم من أنهم تودَّدوا إليهم، وبذلوا كل ما استطاعوا ليَكسِبوا وُدَّهم وحبهم ــ فإنِ المصريين، وخاصة أهل الإسكندرية، لم يتركوا فرصة تمرُّ بهم دون أن يسخروا منهم في قصائدَ ألّفها شعراءُ مجهولون، وتناقلتها الألسنة، حتى بلغت مسامعَ البطالِسة أنفسهم . وكذلك أغْرِموا بإطلاق ألقاب مضحِكة عليهم، فلقبوا بطليموس الأول بلقب الزّمّار، أمّا بطليموس الثاني فسلَّطوا عليه أقذع أنواع السخرية خاصة عند زواجه من أخته . وقد لفتت هذه الظاهرةُ نظر الشاعر اليوناني الرَّعْوي الشهير ثيوكريتاس، الذي عاش في الإسكندرية في القرن الثالث ق.م، فوصف المصريين بأنهم « شعب ماكر، لاذِع القول، مَرِح الروح » .

واستمر المصريون في استخدام سلاح السخرية طَوال عصر الرومان، فلم يَسْلَم قيصر من قياصرتهم، سواء زار مصر أو ظَل في روما، من سهام سخريتهم المريرة بل والمسمومة، فمثلاً لقَّبوا القيصر « ڤيسباسيان » بلقب تاجر السردين، وقالوا إنه لا يُساوي بضعة مليمات في سوق الرجال، في حين لقَّبوا قيصَر آخر بلقب النَّسناس المدلَّل الصغير . ولم يقف الرومان مكتوفي الأيدي أمام هذا السلاح السري؛ فضاعفوا من قسوتهم وبطشهم، لكن المصريين واصلوا السخرية حتى دالت دولتُهم .

أمّا في البادية العربية، فكان شِعر الهِجاء من أوضح صور السخرية بالخَصْم، وكان قاسِيًا عنيفًا، مريرًا، يتناسب مع ضراوة الحياة في الصحراء،

التي لا تعرف الرحمة . وظلت السخرية مقصورةً على شعراء الهجاء، الذين سخّروها للدفاع عن القبيلة والاستهزاء بقبيلة الخصم، حتى جاء الإسلام ليتحوّل الهجاء صَوْبَ كل من قاوموا الدعوة الدينية الجديدة . لكن تقاليد فن السخرية ترسّخت في الأدب العربيّ على يدي الجاحظ في القرن الثاني الهجري، القرن الثامن الميلادي، الذي أوضح المنهجَ الجديد لفن السخرية، بقوله: إن ما يَظنُّه الإنسان كمالاً في بعض الأحيان ليس كمالاً، وما يوضع موضع التقديس ليلاً لا يلبث أن ينهار إذا طلع عليه النهار، وتلك هي الحياة . ويصفه أحمد كمال زكي في كِتابه « الجاحظ » بأنه لا يملك سمت المحدّثين، ولا له تقواهم وبِرُّهُم، وهو إلى المتكلّمين أميل، وإلى جَدَلِهم أحَبُّ . ومن ناحية أخرى لا يكاد يعفُّ، ويفتقد القدرة على منع لسانه من أن يَلغ في دماء من يعرفه ومن لا يعرفه، بل قد ينتهي به الأمر إلى التعريض بنفسه هو .

وفي كتابه « البخلاء » كان الجاحظ رائداً في فن السخرية عندما سرد قصصاً شتى عن البُخل والبخلاء، بل وفي كتبه الأخرى التي لا تكاد تخلو من روح السخرية التي تسري بين السُّطور إذا لم تَسْرِ فيها . ولم تكن سخريته لمجرد إثارة الضحك والازدراء، وإنما كانت أداةً للغوص إلى أعماق الأشياء، ولإلقاء الأضواء الكاشفة على مَثالِبِ الفرد وعيوب المجتمع . وكان يقول « لا يغضب من المُزاح إلا كزُّ الخُلُق، ولا يرغب عن المفاكهة إلا ضَيِّقُ العَطَن .» ثم يضيف « الجِدُّ مَبْغَضة والمُزاح مَحَبَّة .»

وعندما استقلت مصر في عهد ابن طولون عن الخلافة العباسية، بزغ نجم شاعر ساخرِ عُرِف بلقب الجمل الأكبر، وكان نَديماً للأمراء يَروي لهم

النوادر والمُلَح التي دارت حول البُخلاء والتّنابِلة والطُّفيليين . وفي عصر الإخشيد خلفه شاعر ساخِر آخر لُقّب بالجمل الأصغر، كان يتمتّع بنفس خفة الروح الساخِرة . لكن نجم السخرية في الدولة الإخشيدية كان الشاعر الذي لُقّب بسيبوَيْهِ المصري، الذي تَظاهر بالحمق والجنون؛ كي يَنقُد في قصائده اللاذعة الدولةَ الأجنبية وموظّفيها المرتزقة نَقْداً زاخراً بالمرارة والخبث، ومُنفِّساً عما يقع على الناس من ظلم وبطش .

ولم يكن سيبوَيْهِ المصريُّ يَسُبُّ ويهجو بألفاظ قبيحة، والناس يجتمعون حوله في الأسواق ويضحكون، بل كان يَنهر ويَزجر ويَسخر، مستخدِماً آيةً قرآنية، أو حديثاً، أو سجْعاً يولّده لوقته، وكانت السخرية عنده تنهض على الخلط بين الألفاظ والمعاني، فيصبح مظهراً للشعوذة وتشويش الفكر، فيقول السُّذّج مجنون، في حين يقول العقلاء بل جريء يواجه الحقّ ويُعلِنه دون تدليس أو تزييف . ولم يكن بسخريته يهدف إلى الإضحاك والترويح عن النفوس المكدودة، بل كان جادًّا ومؤمناً بكل كلمة قالها في الإخشيد وبطانته، عندما كان يصفه على رؤوس الأشهاد بأنه « هذا الأصلع البطين، المسمَّن البدين، قطع الله منه الوَتين، ولا سلك به ذات اليمين! أ ما كان يكفيه صاحِبٌ ولا صاحبان، ولا حاجِبٌ ولا حاجبان ولا تابع ولا تابعان؟ لا قَبلَ الله له صلاة، ولا قَرب له زكاة، وعمَّر بجثته الفلاة .»

وكان وعيه السياسيُّ حادًّا حِدَّةً انتقلت إلى سخريته الذكية، التي تلفّحت في معظم الأحيان بأردية الوعظ والإرشاد؛ إذ كان فقيهاً صالحاً . ذات مرة باغَتَ سامعيه أثناء وَعْظه إذ قال: « حصلتِ الدنيا على أقطعَ وأقرعَ وأرقعَ .» وكان يعني بالأقطع ابنَ بُوَيْه الدَّيْلَمي حاكم بغداد،

وبالأقرع سيف الدولة الحَمْداني حاكِم حَلب، وبالأرقع كافورَ الإخشيدي وكان قد أصبح حاكِمًا على مصر، وكانُ يُلقّبه في مَواعِظه بالخَصِيّ الذي لا يُبالي، ولذلك كانت سخريته أعنف من سخرية المتنبي بالإخشيدي .

أمّا في العصر الفاطميّ، فقد تفنَّن الشعراء المصريون في السخرية من الخلفاء الفاطميين، وشكّكوا في نَسَبِهم إلى فاطمة الزهراء، خاصة أن من خلفائهم من ادَّعى عِلم الغيب، بل والألوهية . كذلك امتدَّت السخرية لتشمل أساليب إدارتهم للبلاد، خاصة توظيفَهُم لليهود في المناصب الكبرى؛ مما اضطرَّ الخلفاءَ في النهاية إلى إبعادهم عن عُمّال الدولة ودواوينها . ولعل ابن قادوس الدمياطي، كاتِبَ الإنشاء في أواخر العصر الفاطميّ، أهمُّ شاعرٍ ساخرٍ في ذلك العصر، فقد هاجم كل مظاهر النفاق السياسي، والتطفُّل الاجتماعي، وغير ذلك من أساليب التسلُّق والانتهازية . وصف ذات يوم أحدَ المنافقين فقال:

حَوْلَهُ اليومَ أناسٌ كلُّهمْ يُزهَى بِرائِهْ
وَهْوَ مِثْلُ الماءِ فيهمْ لونُـه لونُ إنائِـهْ

أمّا في العصر الأيوبيّ، فقد ازدهر فن السخرية برغم وطأة الحروب الصليبية . فقد ابتكر القاضي الفاضِل وزيرُ صلاح الدين وكاتِبُه ابن سناء الملك ما يمكن أن يُسمَّى بالسخرية التعليمية، التي تعتمد على التورية الخفيفة، التي لا تُثير الضحك بقدر ما تُثير التفكير . أمّا البهاء زهير الذي جاء بعدهما فقد أعاد للسخرية دُعابَتها المرحة وظِلَّها الخفيف . لكن نجم السخرية في ذلك العصر هو الأسعد بن مماتي المشرف على ديوان الجيش

والمال في عهد صلاح الدين، والذي ألّف كِتاب « الفاشوش في حكم قراقوش »، الذي سخر فيه من قراقوش التركيّ، أحد قُوّاد صلاح الدين وأصفيائه، الذي اشتُهر بالغباء والشِّدَّة والقسوة . وكان صلاح الدين يُسلِّم إليه مقاليدَ مصر حين يغيب عنها في حروبه الصليبية . وأورد ابن مماتي في كتابه عنه صوراً ساخرة لأحكامه التي تتميَّز بالحماقة والغفلة والبلاهة . ويقول المستشرق كازانوفا إن ابن مماتي لم يؤلِّف هذا الكتاب لغرض السخرية فقط من ظلم قراقوش وغبائه، بل ألَّفه سخطاً على الدولة الجديدة التي خلفت الدولة الفاطمية .

أمّا في عصر المماليك، فقد تفنَّن المصريون في ضروب السخرية، بل والفكاهة والنكتة، بعد أن فرغت مصر أو كادت من الحروب الصليبية، وهَلَّ عهد جديد من الرخاء، أصبح فيه الشِّعر الساخِر الضاحِك سمةً مميزة لنشاط معظم الأدباء . وكالعادة امتدَّت السخرية لتشمل الساسة والحكام الأجانب من الترك المماليك، وتراوحت السخرية بين التورية الذكية الخبيثة والهجاء القاسي الصريح . وكان السلطان بيبرس بصفة خاصة هدفاً مشترَكاً لمعظم الشعراء الساخِرين لكراهية المصريين له، بسبب نائبٍ تَتَرِيٍّ له نال من سهام الهجاء اللاذع الكثير .

وكان من أمراء المماليك أميرٌ يُدْعَى طُشْتُمَر، لقَّبه العامة باسم « حمص أخضر »، فاستغلَّ الشعراء هذا اللقب ليسخروا منه . قال أحدُهم عندما عاد طشتمر من سفر:

لمّا رجَعْتَ إليْنا … مِنْ بَعْدِ ذا البُعد و البَيْن

خِلْناكَ تحنو عَلينا   يا حمص اخضر (بِقلبَيْن)

ومعروف أن الحمص ذو قلبين مجموعين . ويقول فيه شاعر آخر متمّماً للنكتة في اسمه أو في لقبه:

وبالدُّنا حُزتَ مالاً   ملأْتَ منـه الخِـزانـهْ

وكم عـليكَ قـلوبٌ   يا حمص اخضر (مَلانَهْ)

وتوسَّع الشعراء في السخرية القائمة على التورية اللفظية أثناء هذا العصر، فلم يكن اللعبُ بالألفاظ بهدف توليد النكتة فحسب، بل كانت السخرية والنقد اللاذِع هدفه الحقيقي . وتميّز العصر أيضاً بدخول الحِرْفيين في مجال ممارسة الشعر الساخر فاشتُهر الورّاق والحمامي والجزّار بحرفهم وفَنِّهم الشعري في الوقت نفسه . كذلك شاع الزَّجَل الساخر الزاخِر بالهَزْل نظراً لقُرْب لغته من نفوس العامة . وكان ابن سودون مؤلف « نُزْهة النفوس ومُضْحِك العَبُوس » أشهر الزجّالين الساخرين في ذلك العصر . ومعظم هذا الديوان من الشعر العامِّيّ الشعبيّ الذي لا يكاد يفترق في لغته عن لغتنا المصرية الدارِجة الحديثة . فكثير من أمثلة هذا الديوان وألفاظِه لا تزال جاريةً على الألسنة في عصرنا الحالي .

كذلك عَرَفت مصر والشعوب العربية المسرح الشعبيَّ القديم، الذي عُرِف باسم خيال الظِّل، والذي تحوَّل فيما بعد إلى « الأراجوز » الذي يُعْتقد أنه تحوير لكلمة «كراكوز»، التي كانت تُطلَق في الشام وتركيا على خيال الظِّل، والتي اشتُقّت من اسم قراقوش، الذي سخر منه ابن مماتي في كتابه « الفاشوش في حكم قراقوش » . ويقال إن مسرح خيال الظِّل تسرَّب من

الصين إلى المنطقة العربية في القرن السادس الهجريّ، وازدهر في عصر المماليك في القرن التالي، لدرجة أن شاعرًا ساخرًا كبيرًا عُرِف بابن دانيال خصَّص حياته لهذا المسرح الساخر الهازل، فألَّف له ثلاث مسرحيات: « طيف الخيال »، و« عجيب وغريب »، و« متيَّم » في عهد الظاهر بيبرس، فسخر من الحياة الاجتماعية والثقافية في الأولى، وسخر من الأجناس والحِرَف المتعدِّدة التي زخرت بها مصر في الثانية، وسخر من حِيَل المحبِّين من أجل الوصال في الثالثة .

وبحلول العصر العثماني المظلم وتحوُّلِ مصر إلى ولاية عثمانية، ساءت أحوالها الاقتصادية والعلمية والأدبية، ومع ذلك ازدهرت السخرية السياسية بصفة خاصة . فمثلاً ألَّف شاعر يُدعَى يوسف الشربيني قصيدةً طويلة بالعامية في كِتاب بعنوان « هزّ القُحُوف »، وصف فيها حياة رجل الريف في عصره بجميع صورها وألوانها: من أكله إلى عمله في حقله، إلى قهر الحكومة له . وهو يعبِّر عن ذلك في فنون طريفة من السخرية الهازِلة . وفي الواقع فإن القصيدة ليست خفيفةَ الروح، وإنما الخفيفُ والطريف حقًّا شَرحُه لها، الذي دار حول تقاليدِ أهل الريف الواقعين تحت نير العثمانيين، الذين نهبوا أرضهم، وساموهم أبشع أنواع العذاب .

أمّا العصرُ الحديث الذي يمكن تحديدُه بأواخر القرن الماضي، فكان امتدادًا حيًّا للعصور السابِقة في ميدان الأدب الساخِر، الذي شهد نجومًا جددًا من أمثال الشيخ حسن الآلاتي المتوفَّى عام ١٨٨٩، الذي بدأ حياته بالدراسة في الأزهر، ثم تحوَّل إلى الغناء، وألف كِتابًا بعنوان « تَرْويح النفوس » في جزأين، وضمَّنه الأزجال الفكاهية التي تسخر من سلبيات

المجتمع كما تمثّلت في أنماطه المختلفة . يقول في مقدمته إنه اتخذ وجماعةُ رُفَقائه الساخِرين مقهًى في حيّ الخليفة سمّوه « المضحكخانة »، كانوا يجتمعون فيه على التّقْليس والتنذير والفكاهة، وقد نصّب نفسه رئيساً على الجماعة، ثم يأخذ في قلب المواقف الجادة من مثل الدعاوى والعرضحالات إلى مواقفَ هازِلةٍ ساخِرة من أجل نظرة جديدة إليها .

ولم يكن هناك أديبٌ أو شاعر إلا وشارك في كِتابة الأدب الساخِر، مثل محمد عثمان جلال مترجِم موليير في القرن الماضي، كان خفيفَ الروح مَيّالاً للدُّعابة والسخرية، ولعل هذا ما دعاه إلى ترجمة موليير . تأخّرت ترقيتُه في عهد رياض باشا ناظر النُّظّار، فكتب إليه:

الخير على الناس عمّ وفاض   وكـــلّ إنســان اسْتكفــى
وبَـــسّ نَـــا يا عـــمّ رياضْ   وَقعْـت مـن خَـرْقِ القُفّة

ومع ظهور الصحف اليومية في عهد إسماعيل، صدرت صُحف هَزْلية ساخرة، اطّلع كُتّابُها على الصّحافة الأوربية، واقتبسوا مما فيها من سخرية ونقد لاذع في السياسة وفي المجتمع، وبذلك انتقل الأدباء والشعراء من مرحلة السخرية الخفيفة الهازلة إلى السخرية الجادّة المفكِّرة، الناقِدة لكل أوجه الخلل في الحياة السياسية والاجتماعية، وقد استبدلت بالأشخاص والمسائل الضيقة مصالحَ الأمة، وبسلوك الفرد سلوكَ الجماعة . وكان رُوّاد هذا التحوُّل يعقوب صنّوع بصحيفته « أبو نَظّارة »، وعبد الله النديم أحد زعماء الثورة العرابية، بصحيفتيه « التنكيت و التبكيت » و« الأستاذ » .

وكان يعقوب صنّوع قد أنشأ صحيفته عام ١٨٧٦ ، واستخدم فيها اللغة

الدّارجة، والصور الكاريكاتيرية للسخرية من الخديو إسماعيل وجشعه وبذخه، فأغلق صحيفته بعد عامين من صدورها، ونفاه من البلاد، فذهب إلى فرنسا ومن هناك كان يُرسِل بصحيفته إلى مصر في أسماء مستعارة حتى تَصِلَ إلى قُرّائه، فمرةً يسميها « أبو صَفّارة » ومرةً « الحاوي الكاوي » وهكذا . وكان يُسمّي إسماعيل « شيخ البلد » أو « شيخ الحارة » أو « فرعون » أو غير ذلك . وكان يعقوب صنوع نصيرَ الفلاحين البؤساء ضد كل صور الامتيازات الأجنبية .

أمّا عبد الله النديم، فقد أصدر صحيفة « التّنْكيت و التّبْكيت » عام ١٨٨١ ، وأضاف إلى الجانب السياسيّ فيها الجانبَيْن الاجتماعيّ والأخلاقيّ من خلال مقالات وصور، أحيانًا بالفصحى وأخرى بالعامية . سخر من الفلاحين الذين حاولوا التفرنج، والمصريين الذين قلّدوا مظاهر التحرُّر الأوربي، فلم يروا فيه سوى الخمر والجنس . كذلك أصدر النديم عام ١٨٩٢ صحيفته الثانيةَ « الأستاذ »، التي سارت على نهج « التنكيت والتبكيت »، ويعلق عليها شوقي ضيف بقوله: إن عبد الله النديم وقراءه الذين شجّعهم على كتابة الزجل الساخر ونشره في صحيفته، لم يتركوا عيبًا خُلقيًا ولا فسادًا اجتماعيًا إلا قطّروه تقطيرًا ساخرًا هَزْليًا في أزجالهم ومقالاتهم .

ومن المجلات الساخِرة التي صدرت في أواخر القرن الماضي وأوائل الحالي مجلةُ « الأرغول » لشيخ الزجّالين محمد النجار، و« حمارة منيتي » لمحمد توفيق، ومجلة « خيال الظِّل » لأحمد حافظ عوض، الذي كان رائدًا في فن الكاريكاتير سواء بالكلمة أو الصورة، ومهاجمًا للحزب الوطنيّ

الذي كان يريد ويسعى إلى عودة مصر إلى الخلافة العثمانية . كذلك كانت هناك مجلة « السيف » لحسين علي وأحمد عباس، التي قلّدتها بعد ذلك مجلة « البعكوكة »، ومجلة « الكشكول » التي صدرت عام ١٩٢١، وكانت أهمَّ وأشهرَ مجلة سياسية ساخِرة ظهرت في هذا القرن، وتخصّصت في الهجوم على حزب الوفد بالصورة الكاريكاتيرية والمقال الساخر .

وكان رواج مجلة « الكشكول » دافِعًا لأصحاب دار الهلال على إخراج مجلة « الفكاهة » عام ١٩٢٦، وظلّت تصدر حتى عام ١٩٣٤، ولَقِيَت رَواجًا منقطع النظير . رأس تحريرها حسين شفيق المصري، أحدُ محرِّري مجلة « الكشكول » الذي عُرِف بالسخرية اللاذِعة في كل ما كتبه وما قاله، واشتُهِرَ بمعارضة القصائد الجادة المشهورة في الشِّعر القديم بقصائدَ ساخرِة هازِلة حديثة من وزنها وقافيتها، لكن المجلة تحوّلت بعد ذلك إلى مجلة « الإثنين »، التي جمعت بين الفكاهة الهازِلة والسخرية الجادة، وكانت رائجة أيضًا .

ولم يقتصر ازدهارُ فن السخرية على الصُّحف والمجلات، بل تألّق أيضًا في مقاهي القاهرة الساهرة ومجالس أنسها . وكان من نجومها محمد البابلي، وحسين الترزي، وحسن الملا، وحسين زينهم وغيرهم . أمّا الشيخ عبد العزيز البشري فجمع بين جلسات المقاهي الساخِرة، ودَبْج المقالات التي اشتهر بها في مجلة « السياسة الأسبوعية » تحت عنوان « في المرآة »، والتي قدّم فيها مشاهير عصره من أمثال سعد زغلول، وعدلي يكن، وزيور، وعبد الخالق ثروت، ومحجوب ثابت وغيرهم . كان يجتمع برسام الكاريكاتير سنتيز ليناقِشَهُ الفكرة كما يفعل أحمد رجب ومصطفى حسين في أيامنا

هذه، ثم يَخْرُجان على القُرّاء بالرسم الكاريكاتيري ومعه الصورة الساخرة بقلم البشري الذي تأثّر بروح السخرية عند الغرب، فلم يكتفِ في تصويره للشخصيات بتعقُّب هناتها وسَقطاتها، بل حاول تحليل نفسياتها وطباعها تحليلاً سيكولوجيًا . وهو يعبِّر عن هذا المنهج فيقول:

« ولا يذهب عنك أن شأن الكاتب في هذا الباب كشأن المصوِّر الكاريكاتوري، فهو إنما يَعمِد إلى الموضع الناتئ في خِلال المرء، فيَزيد من وصفه، ويبالغ في تصويره بما يتهيّأ له من فنون النُكات .»

كذلك أصدر البشري كتابًا بعنوان « قطوف » في جزأين، سخر فيه من معظم جوانب الحياة المصرية التي خبرها بنفسها .

أمّا حافظ إبراهيم شاعر النيل فعُرِف بالسخرية اللاذعة التي تجلّت في مجالسه، والتي تناقلتها الألسنة، أكثر من بروزها في شِعره . وكان سعد زغلول من أشد المعجبين بجلساته الزاخرة بالفكاهة اللماحة، والسخرية التي تصيب أكثر من هدف في وقت واحد . ومع ذلك نجد في ديوانه قصائدَ يسخر فيها من محجوب ثابت، وفكاهات ومداعبات مع البابلي وغيره من أصدقائه .

كذلك عَرفت المقاهي والمجالس أساليبَ جديدةً للسخرية ابتكرها أبناء أو أولاد البلد الذين لا يحترفون الأدب، من أشهرها « القافية » التي يُدعى فيها اثنان للمبارزة الفَكِهة في موضوع بعينه، ويبدأ أولهما فيذكر شيئًا، ويقول الثاني « اِشْمِعْنى » أي لماذا؟ فيجيبه الآخر إجابة ضاحكة محاوِلاً إفحامَهُ، لكن الثاني يشحذ تفكيره ليرد له الصاع صاعَيْن .

وكان في مصر إلى عهد قريب جماعةٌ من الناس سُمّوا بـ « الأدَباتية » يُنشِدون بعض الأزجال في الموالد، يَجمعون بها بعض القروش من السامعين، وكانوا يعتمدون على محفوظاتهم، وقد يبتكرون بعض الأزجال من بنات أفكارهم، وأحياناً يحملون « دَرَبُكَّة » صغيرة يضربون عليها كما يضربون على صاجات، وقد يلبسون طرابيش، ويَسْعَون بحركاتهم إلى إضحاك سامعيهم .

في هذا المُناخ بزغ نجم بيرم التونسي الذي يُعتبَر أبرع الزجالين المعاصرين، وأكثرهم حبّاً وقرباً من القُرّاء، وهو رائد في السخرية من المآخذ والعيوب الاجتماعية، مع التصوير الفَكِه، والروح العذبة، والوخز، والغمز، والتقريع . وكانت جريدة « الجمهورية » قد خصّصت لبيرم التونسي يوماً في الأسبوع يُدَبِّج فيه صفحة من صفحاتها بفكاهاته الساخرة، التي يكتبها تارةً في أزجال، وتارةً أخرى في مقامات ومقالات، وأخرى في فوازير .

أمّا إبراهيم عبد القادر المازني، فكان في طليعة الأدباء المثقفين بالثقافة الغربية، وكان معجَباً بمارك توين الأمريكي وتيرغنيف وهاتزيباشيف الروسِيَّيْن . وتجلّى هذا التأثُّر في مقالاته الأولى التي نشرها بعنوان « قبض الريح »، ثم « صندوق الدنيا » . كذلك تَسري روح السخرية في قصصه وصوره كما تَسري في مقالاته .

ومن اللافِت للنظر أنّ صَدْرَ الحكام والمسئولين في ذلك العصر الحافل اتّسعت لكل هجمات السخرية من الكُتاب والشّعب، باستثناء حُكم إسماعيل على يعقوب صنوع بالنفي، وإن كان قد احتمل سخريته المريرة

سنتين في مجلته « أبو نظّارة »، وكذلك الاضطهاد الذي عاناه زعماءُ الثورة العرابية بعد فشل ثورتهم، وفي مقدمتهم عبد الله نديم، أمّا فيما عدا هذا فكانت سهام السخرية تنهال من كل حَدَب وصَوْب، دون خوف من ظلم أو بطش خاصة مع بداية الحياة الحزبية، وإنشاء الحزب الوطنيِّ، وما تبعه من أحزاب أخرى . فلم يعد هناك زعيمٌ فوق مستوى النقد والسخرية باستثناء ما يقع تحت طائلة قانون العيب في الذات الملكية، وكان نادراً . فكان مصطفى كامل والحزب الوطني بكل جاذبيته المبكّرة هدفًا لسهام السخرية المنطلقة من مجلة « خيال الظل »، وسعد زغلول وحزب الوفد بكل شعبيّته الساحقة عرضة للسخرية اللاذِعة المُتَدَفِّقة من أقلام محرِّري مجلة « الكشكول » .

لكن بعد قيام ثورة ١٩٥٢ اختفت السخرية أو كادت من على صفحات الصُّحف والمجلات، وأصبحت مقصورةً وموجَّهة إلى من يهاجمه الزعيم في خُطبه، أو في توجيهاته إلى قادة الإعلام . ولم تعد السخرية نابِعةً من فكر الكاتب و وجدانه، بل أصبحت موجَّهةً كأيِّ نشاط سياسي أو إعلامي آخر، ولذلك فقدت بريقها وتألقها وحِدَّتها وروحها المَرِحة . وتضاءلت ساحة السخرية على صفحات الصُّحف والمجلات؛ حتى أصبحت مجرَّدَ شذرات متناثِرة عند محمود السعدني وأحمد بهجت وأحمد رجب، الذي استطاع بمهارة فائقة أن يحافظ على عموده اليوميِّ الساخر: ٢/١ كلمة حتى الآن في جريدة « الأخبار »، أمّا عباس الأسواني ومحمد عفيفي فقد رحلا عن دنيانا .

ولذلك انتقلت السخرية في العشرين سنةً الأولى من الثورة، من صفحات الصُّحف والمجلات إلى ألسنة الناس، التي كانت تردِّد النكات التي تسخر من كل جبروت وتسلُّط . وعلى الرغم من أن تداول هذه النكات الساخِرة

كان يتم في الخفاء، إلا أن كثيراً من المسئولين كانوا يتذمَّرون منها، ويَضيقون بها؛ لأنها سرت بين الناس كما تَسري النار في الهشيم .

وهذا دليل عمليٌّ قاطع على أن السخرية كانت دائمًا سلاحَ الكُتّاب والمواطنين العاديِّين في الدفاع عن أنفسهم وعن قيمهم الأثيرة، سواء أ كان مشهرًا عَلنًا أم متداوَلاً سرًّا؟ وما ينطبق على الشعب المصريّ ينطبق على أيّ شعب آخر، خاصّةً شعوبَ العالم الثالث أو الرابع التي لم تَلحق بموكب الحضارة، ولم تترسَّخ فيها القيمُ الديمقراطية، التي تقدّس حرية التعبير المباشِر وإعلان الرأي بلا خوف من عقاب متربِّص .

لكن هذا لا يعني أن فنَّ السخرية اختفى من الدولة المتحضّرة، التي قطعت أشواطًا بعيدة في مسيرتها الديمقراطية، فهو في هذه البلاد فنٌّ عَذْب، يتميَّز بروح الدُّعابة والتهكُّم المَرِح الذي يُلمِّح ولا يجرح، يغمز ولا يطعن . أمّا المرارةُ فصفةٌ ملازمة لروح السخرية في البلاد التي تُعاني من الفاشية والديكتاتورية والكَبْت والإرهاب، وهي مرارةٌ غالبًا ما تكون مغلَّفة بأردية التورية اللّفْظية، أو مجهولة المصدر العاجِز بطبيعة الأمر عن مواجهة بطش الحُكّام . والجَهْلُ بمصدرها يجعلها تبدو وكأنها رأيٌ عامّ للشعب كله، ولذلك يصعب إصابتُها في مَقْتَل .

وستظل السخرية جُزْءًا عضويًا لا يتجزَّأ من تكوين النفس البشرية، التي تستخدمها كما يَستخدم القُنْفُذ أشواكه التي يتقوقع داخلها عند أيّ هجوم، فلا يجد عدوُّه ثُغرةً يستطيع أن يتسلل منها إليه، وستظل السخرية أحد المجالات الحيوية المثيرة، التي يَصول فيها الأدباء ويَجولون على مر العصور من أجل الجديد في الإبداع الأدبي .

الفصل الثاني عشر
السَّرقة الأدَبِيَّة
(الانتحال)

كان الانتحالُ مرتبِطًا على مَرِّ عصور الأدب العالميِّ بالفترات التي نضب فيها مَعينُ الخصوبة الفكرية والفنية أو كاد . وهي الفترات التي غلَبت عليها السَّفْسطة اللُّغوية، والتقليد الساذج، والتقعُّر اللفظيّ، والتي لم يَخْلُ منها أدب إنسانيّ مهما كانت المكانة الرفيعة التي بلغها بين الآداب العالمية .

وكان التاريخ قد سجَّل أول انتحال أدبي في العصر الإغريقيّ الكلاسيكيّ المبكِّر، عندما عجز النُّقاد عن معرفة الكتّاب الحقيقيين لكثير من الملاحم والقصائد، وذلك باستثناء الإلياذة والأوديسّا لهوميروس، وإن لم يسلم من الشكِّ في أصوله الملحمية أيضًا .

وبعد أرسطو انتظمت الدراسات النقدية سواء في مجال المقارنة أو التحليل، لكن الدارسين ومؤرّخي الأدب كانوا ضحايا لمحاولات الانتحال والسَّرقة الأدبية، التي اختلط فيها الحابِل بالنابِل حين نسب البعض أعمال الآخرين إلى أنفسهم، أو نسبوا إلى الآخرين مؤلَّفات لم تكن من صنعهم، خاصة في فَتَرات التحول أو التخلخل في سلسلة التاريخ الأدبيِّ .

وفي أوائل عصر النهضة الأوربية، اندفع معظم الدارسين بحثًا عن

الأعمال الأدبية المفقودة؛ حتى لا تُصبحَ مجرد عناوين مذكورة في كُتب التاريخ الأدبيّ، وكانت حُمّى الاندفاع هذه بمثابة فرصة ذهبية لهُواة التزييف الأدبي، فلم يهتم معظم النُّقاد « بمن كتب ماذا »، بل تقبّلوا الأمور على عِلاتها؛ وذلك لغياب المقاييس النقدية الموضوعية الكفيلة بكشف الحقيقي من المزيّف . لكن مع تطوُّر الأدوات القائمة على الفحص والتمحيص، والمقارنة والتحليل العلميّ ـ استطاع الناقد أن يمتلك المِجْهر، الذي يكشف تحت عدسته معظم محاولات الانتحال والسرقة والتزييف، لدرجة أنه أثار الشكوك العميقة حول معظم المؤلّفات التي نُسبت إلى أدباء عظام، رسخت مكانتهم في الفترة ما بين عصر النهضة ومنتصف القرن التاسع عشر، حتى شكسبير لم يَسْلَم من هذه الشكوك، وبُذِلت محاولات متعدّدة لنسبة أعماله المسرحية على وجه التحديد إلى كُتّاب معاصرين له من أمثال كريستوفر مارلو وفرانسيس بيكون .

ولم تقتصر محاولات الانتحال على نسبة الأعمال إلى مؤلّفيها، بل امتدّت لتشمل تواريخ تأليفها أو نشرها، بحيث تم تقديمُها أو تأخيرها، بل ونقلُها من عصر إلى آخر، بهدف إثبات فرض معين في ذهن المُنْتحِل .

وكثيرًا ما استغلّت الموهبة الأدبية عبر التاريخ في تدعيم قضايا قومية، سواء أ كانت دينية أم سياسية أم اجتماعية أم حزبية . ففي عصور متتابعة أقحم هوميروس لتمجيد القومية والسطوة الإغريقية، فمثلاً في عام ٥٩٠ ق.م قام صولون بتغيير فِقْرة في « الإلياذة » لتدعيم الغزو الإغريقي لسلاميس عسكريًا وتبريره في نظر المدنيين أيضاً .

كذلك قام يهود الإسكندرية بتزييف الملاحم التعليمية للشاعر الإغريقيّ

هزيود؛ في محاولة منهم لإثبات أن معظم الحِكْمة الهيلينية قد نبعت من الأسفار الخمسة الأولى في العهد القديم . أمّا القادةُ المسيحيون الأوائل فوجدوا أنفسهم مضطرّين إلى الانتحال؛ بهدف توصيل العقيدة الجديدة إلى الناس عبر قَنَواتِ الأدب التي يعشقونها، وبِهَدف ترسيخ سلطان الكنيسة الناشِئة على أساس روحي ودنيويَ في الوقت نفسه .

وكانت ظاهرة تأليف السِّيَر الخيالية لحياة القادة، والأحاديث والكتابات المنحولة، لكل من تركوا بصماتِهم واضحةً في ميدان الدين والسياسة والأدب ــ قد أصبحت ظاهِرةً شائعة منذ سقوط الإمبراطورية الرومانية حتى عصر النهضة الأوربية، لدرجة أن تلاميذ المدارس مارسوا هذه الظاهرة وتفوَّق بعضهم على المتخصِّصين فيها .

وقد دفع الحماس القوميُّ والحَمِيَّة الوطنية إلى تأليف مكتبة متنوِّعة من المواويل الاسكتلندية المزيفة، مثل مواويل ماكفرسون التي اشتهرت في تاريخ الشِّعر باسم « أوسيان » . كذلك كانت الأصول المزيفة لأشعار ونيسلوس هانكا، التي قيل إنها من بقايا القرنين الثالثَ عشرَ والرابعَ عشرَ في بوهيميا ــ سبباً في ازدهار القومية التشيكية وانتشارها في القرن التاسعَ عشرَ .

وفي بحث الأمريكيين عن هُوِيَّة قومية لهم كانوا في أشدِّ الحاجة إليها، قام ميسون لوك ويمز بنسج روايته المزيفة عن شباب جورج واشنطن؛ ليخلق منه أسطورة قومية مبكِّرة، كذلك نسج هنري وادزورث لونجفيلو أساطيره الشِّعرية حول غزوات پول ريڤير، وغير ذلك من أحداث التاريخ الأمريكيِّ المبكِّر؛ وقام جون جرينليف ويتاير بكتابة ملحمته المُغرِقة في الخيال

الرومانسيّ « باربره فريتشي »، وبعد ذلك سار على الدرب كُتّاب أمريكيون كثيرون، وإن لم يصلوا إلى مرتبة الرواد . كان هدف الجميع إشعالَ روح الحمية الوطنية والكبرياء القوميّ عند الأمريكيين .

وكثيراً ما كان الدارسون ضحايا الخداع والتزييف خاصة في فترات الإحياء الأدبيّ، وبالتالي فإن القُراء العاديين العاجزين عن التفريق بين الحقيقي والمزيف لم يَشغلوا أنفسهم بهذه القضية، وهم مبهورون باكتشاف الأعمال المفقودة أو المغمورة، التي تُضيف إلى رصيدهم الأدبيّ والثقافيّ، ومن ثم إلى كبريائهم القوميّ . ونظراً لضياع المعايير النقدية، بل وعدم التدقيق فيما يُكتَب، فقد أصبح الباب مفتوحاً على مصراعَيْه لكل أساليب المبالغة والتلفيق والكذب في عصر الاكتشافات الجغرافية، ابتداء من القرن الثاني عشر حتى القرن الثامن عشر، حين ازدهر أدب الرِّحلات على أيدي رجال، من أمثال: بنجامين توديلا في القرن الثاني عشر، وماركو بولو في الثالث عشر، وسير جون ماندڤيل في الرابع عشر، وحتى الكابتن جون سميث، وجون جوسلين، وفريدريك دامبرجر في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وغيرهم، فقد تميَّزت كتاباتهم بالمبالغات التي يصعب تصديقها، والمغامرات الخيالية التي يبدو فيها الافتعال واضحاً .

وبرغم رسوخ تقاليدِ علم الجغرافيا، واستحالة تصديق بعض أو معظم ما ورد في رواياتهم المذهِلة ـ فقد نشأت الحاجة إلى أدب هروبيٍّ يلجأ إلى جَنَّته القُرّاء؛ هرباً من وطأة المجتمع الصناعي المتنامي، حيث يتوحَّدون مع الأبطال الأسطوريين، الذين يأتون بما يشبه المعجزات في خوضهم المغامرات وتحديهم للموت دون أن يهتز لهم جفن . في هذا الميدان اشتُهر لويس دي

روجومون، وجون لويل، وريتشارد هاليبيرتون، وتويدر هورن، بل وحقّقوا ثرواتٍ ضخمةً من أعمالهم التي جسّدت هذا المفهوم .

ويُعَدُّ آخر عصر ذهبيّ للسرقات الأدبية متمثّلاً في القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر ـ فقد أصبح كل أديب كبير في هذه الفترة عرضةً للانتحال والتزييف على أيدي أدباء مغمورين أو مدّعين أو متخفّين خلف أسماء أو ألقاب مزيفة . وقد شجّع بعضُ الأثرياء هذه المحاولاتِ المشبوهة لأسباب سياسية أو دينية أو لحَزازات شخصية . وحين كانت الرواية في مَطْلَع صراعها من أجل بلوغ الجماهير العريضة من الناس على أيدي ديفو وسويفت وهوثورن وكوبر وسكوت وغيرهم، تقبّلت جماهير القُرّاء ما ورد في هذه الروايات من أحداث ومواقف وشخصيات على أنها حقائق و وقائع فعلية .

أمّا الكتّاب المغمورون فقد نُسِبت أعمالٌ بعضهم إلى أسماء شهيرة ذاع صيتها في عصور سابقة؛ حتى تجِدَ قَبولاً سريعًا لدى القُرّاء . وغالبًا ما قام الناشرون بهذه المهمة لترويج كُتبهم تجاريًا . وأحيانًا أخرى كان الأدباء أنفسهم ينسبون أعمالهم إلى كتّاب أجانب، على أساس أنّ ما قاموا به كان مجرد ترجمة لأعمال هؤلاء الأجانب في لغاتهم؛ حتى يتمتع بها أبناء وطنهم . وهذا ما ادّعاه هوراس والبول في روايته « حصن أوترانتو » . وبعد نجاح رواية « دون كيشوت » للأديب الإسبانيّ سيرڤانتس ـ ادّعى أدباء مغمورون في بلاد أوربية أخرى أن أعمالهم من تأليف سيرڤانتس شخصيًا، وأنهم لم يفعلوا شيئًا سوى ترجمتها .

وكان الأمريكيون من أكثر الشعوب تأثرًا وانقياداً لمحاولة الانتحال والتزييف، خاصة تلك المرتبطةَ بالطبعات الأولى، والمخطوطات قبل طَبْعها، والمؤلَّفات التي يشترك فيها أكثر من كاتب . لكن مع تطوُّر الأدب الأمريكي واكتسابه التقاليد الخاصة به، بدأ النُّقاد في كشف مثل هذه المحاولات وتعريتها، مثلما حدث في أشعار ويتر بنر وآرثر ديڤيسون وفيكه؛ وفي انتحال لاروڤيتش لنادي كتاب نيويورك عندما أوجد دراسات نقدية ومؤلَّفات أدبية لكاتب روسي ليس له وجود أصلاً؛ وفي أدب الرِّحْلات والمغامرات الصاخبة لكوري فورد وجورج شبرد شابل .

أمّا في عصرنا هذا فإن محاولاتِ الانتحال والسرقة التي يجب أن نحذر منها، وأن نضعها نُصْبَ أعيننا، فإنها تتمثَّل في دسِّ كلمات لمشاهير الرجال والمفكرين في سياق مُقْحَم عليها لأهداف سياسية . فقد حاول يهود الولايات المتحدة، مثلاً، أن يَصِمُوا بنجامين فرانكلين بتهمة معاداة السامية، وذلك باقتطاع بعض أقوال له مبتورة من سياقها، ودسِّها في سياق آخر، يَلوي عُنُقَها ويُضفي عليها معنًى مختلفًا تمامًا . وهذه المحاولات التي تسعى لإقحام الأدب في أغراض غير أدبية، وإساءة استخدامه فيما لم يُخلق له، أصبحت ممارسة دائمة على مستويات عديدة . ولعل أشهر مثال لذلك يتجلّى في « بروتوكولات حكماء صهيون »، التي نُشِرت لأول مرة عام ١٩٠١ كملحق لِكتاب ألَّفه الكاتب الروسي سيرجي نيلوس، ويعتقد أن البوليس السري القيصري كانت له يد كبيرة في إشاعتها . وحينما عُرِضَ الكتاب على القيصر الروسي نيقولا الثاني أشَّر عليه بالكلمات التالية: « لا يدافع الإنسان عن مبادئ خيِّرة بوسائل فاسدة .» وقد ثبت بالفعل أن هذه

البروتوكولات وثيقة مزوَّرة، استفاد كاتبها من كتيِّب فرنسيّ ألفه صحفي مسيحي يُدعى موريس جولي، بعنوان « حوار في جهنَّم بين ماكيافلّي ومونتسكيو، أو السياسة في القرن التاسع عشر »، ونُشِر في بروكسل عام ١٨٦٤ ، وتحوّل الحِوار إلى مؤتمر، والفيلسوفان إلى حكماء صهيون، وقد استغلّت الأقوالُ الفلسفية والأدبية لماكيافلّي ومونتسكيو لتأكيد الفكرة الأساسية التي تدور حولها البروتوكولات، وهي فكرة « الحكومة اليهودية العالمية » التي روَّج لها بعض الحاخامات، محاولِينَ إقامةَ سلطة مركَزيَّة تجمع كل يهود العالم، ولكنهم فشلوا بسبب طبيعة الوجود اليهودي في العالم على هيئة أقلّيّات دينية متناثرة، لا يربطها رباط قوميٌّ؛ فلكل أقلية محاكمها وهيئاتها الخاصة التي تقوم برعاية شئونها . ومع ذلك لا تقبل الصّهْيَونيّة هذه الحقيقة وتروِّج بدلاً منها لأسطورة « الشعب اليهودي » الواحد . ولم تجد الصهيونية أفضل من المُعادين للسامية لترويج هذه الفكرة؛ فهم أيضًا يؤكّدون أن اليهودي كيان فذٌّ فريد غير قابل للاندماج، وأن اليهود أينما وُجِدوا فهم أفرادٌ في شعب واحد يرمي إلى إقامة حكومة عالمّية واحدة . وبالطبع لم يألُ اليهود جهدًا لتوظيف كل أنواع الانتحال والتّزييف والتلفيق والكذب والدس في سبيل الترويج لهذه الفكرة العنصرية .

وفي الشرق العربيِّ كانت قضية الانتحال من القضايا الأدبية التي شغلت أذهان الكثيرين من الدارسين على مَرِّ العصور، وجعلوا لها أسماءً كثيرة، ومصطلحات مختلفة، لدرجة أن الفروق الواضحة المميزة بين كثير منها تكاد تختفي تمامًا؛ فقد نهضت أساسًا على الاجتهاد الفرديِّ البحت، من حيث الاطّلاع الذي قد يكون واسع المدى، وقد يكون محدودًا، خاصة وأن الكثير

من الأدب العربيِّ أصابه الضَّياع . ومع ذلك تعدَّدت مصطلحات الانتحال عند العرب فتراوحت بين السرقة، والانتهاب، والإغارة، والغَصْب، والمَسْخ، والاقتباس، والأخذ، والتَّضْمين، والاستشهاد، والعَقْد، والحل، والتلميح، وغير ذلك من المصطلحات الأدبية .

ويرى القاضي الجرجاني أن السرقة الشِّعرية داءٌ قديم، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، يستمدُّ من قريحته، ويعتمدُ على معناه ولفظه، وكان أكثره ظاهِرًا كالتوارد، وإن تجاوز ذلك قليلاً في الغموض لم يكن فيه غير اختلاف الألفاظ .

كذلك أكَّد الباقلاني على أنه قد يتقارب سَبْك نفر من شعراء عصر، وتتدانى رسائل كُتَّاب دهر؛ حتى تَشتبِهَ اشتباهًا شديدًا، وتتماثل تماثلاً قريبًا، فيغمض الفصل، وقد يتشاكل الفرع والأصل، وذلك فيما لا يتعذَّر إدراك أمده، ولا يتعسَّر طِلابُ شأوه، ولا يمتنع بلوغ غايته، والوصول إلى نهايته؛ لأن الذي يتفق من الفصل بين أهل الزمان، إذا تفاضلوا وتفاوتوا في مِضْمار، فصل قريب وأمر يسير . وكذلك لا يَخفى عليهم معرفة سارق الألفاظ وسارق المعاني، ولا من يخترعها، ولا من يلمُّ بها، ولا من يُجاهِر بالأخذ ممَّن يُكاتِم به، ولا من يخترع الكلام اختراعًا، ويبتدهه ابتداهًا ممن يُروِّي فيه، ويُجيل النظر في تنقيحه، ويَصبِر عليه، حتى يتخلَّص له ما يريد، وحتى يتكرر نظره فيه . وفي هذا قال أبو عمرو: إن زهيرًا والحطيئة وأشباههما عبيدُ الشِّعر؛ لأنهم نقَّحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين . وكان زهير يُسمِّي قصائده الكبرى « الحَوْليَّات المُنقَّحة » .

ولم يَسْلَم كِبار الشعراء العرب من اتِّهامهم بالسرقة وانتهاب أفكار غيرهم، وكثيراً ما تكون التُّهمة ظالمة نتيجة للحقد والحسد والسعي لهدم القمم، وتشويه صورتها دون أيِّ دليل موضوعي . فكثيراً ما اتَّهَمَ جريرٌ الفَرَزْدَقَ بالسرقة، أمّا البحتري فقد عُرِف عنه الحفظ الكثير والاطّلاع الواسع على شعر العرب، وله مختاراته التي تُعرف بـ « حماسة البحتري »، ومع ذلك أو لذلك اتُّهِم بالإغارة على أبي تمام، والأخذ منه صريحاً وإشارةً، والاستئناس بالأخذ منه بخلاف ما استأنس بالأخذ من غيره . لكن النُّقاد العرب يضيفون في الوقت نفسه أن أبا تمام كان يلمُّ بشِعر أبي نواس ومسلم، وتأثَّر بهما، وهذه ظاهرة طبيعية للغاية .

وكان طَرَفة بن العَبْد أولِ مَن ذَمَّ السرقة من الشعراء عندما قال:

وَلا أغِيرُ على الأشعارِ أَسْرِقُها عنها غَنِيتُ وشرُّ النّاس من سَرَقا

كذلك أشار الحريري في إحدى مقاماته إلى بشاعة السرقة الأدبية، التي تفوق إثم السرقة العينية المادية، بل وانتهاك العرض، فقال:

« اِسْتراقُ الشِّعرِ عندَ الشعراء أفظعُ من سرقة البَيْضاء والصَّفراء، وغيرتُهم على بَنات الأفكار، كغيرتهم على البَنات الأبْكار .»

وكان حسّان بن ثابت يعتز بشعره، ويَرْبأ به عن شُبهة أيَّة سرقة، فيقول:

لا أسْرِقُ الشُّعراءَ ما نَطقُوا بَل لا يوافِقُ شِعرُهُمْ شِعْري

ومع ذلك اعترف كثير من النُّقاد والدارسين العرب بشرعية التأثُّر والتأثير المتبادَلَيْن بين مختلِف الشعراء والأجيال؛ فعندما سئل أبو عمرو بن العلاء:

أ رأيتَ الشاعرَيْن ِ يتّفقان في المعنى، ويتواردان في اللفظ، لم يلقَ واحدٌ منهما صاحبه، ولم يسمع شعرَه؟ قال: تلك عقولُ رجالٍ توافتْ على ألسنتِها! كذلك قال المتنبي نفس المعنى: الشعرُ جادّة، وربما وقع الحافرُ على موضع الحافر .

أما أبو هلال العسكري فلا يرى السرقة في المعاني والأفكار، بل هي متصوَّرة في نظره على أخذ ألفاظ السابق ونقلها، فمَنْ أخذ معنًى بلفظه كان له سارقًا، ومن أخذه ببعض لفظه كان له سالخًا، ومن أخذه فكساه لفظًا من عنده أجود من لفظه كان هو أوْلَى به ممن تقدّمه . وهو ما يُسمّيه أبو هلال حُسْن الأخذ؛ لأنه ليس لأحد من أصناف القائلين غنًى عن تناول المعاني ممن تقدّمهم، والصب على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظًا من عندهم، ويُبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوا في حسن تأليفها وجودة تركيبها، وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحقُّ بها ممن سبق إليها، ولولا أن القائل يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول، وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين . ولا عجب في هذا؛ فإن أبا هلال من مدرسة الجاحظ التي تُعْنى بالصورة، وتتشيَّع للألفاظ، وتراها كل شيء في العمل الأدبيِّ، وتعد المعاني مطروحةً في الطريق، يمكن أن يهتدي إليها الناس على حدٍّ سواء .

وفي العصر الحديث فجّر طه حسين أخطر قضية حول الانتحال بكتابه « في الشّعر الجاهلي » الذي صدر سنة ١٩٢٦، كحلقة من حلقات الدراسة والتحليل والبحث في حقائق تراثنا الشّعري، وهي السلسلة التي

بدأها محمد بن سلام الجُمَحِي المتوفَّى نحو عام ٢٣٢ من الهجرة، وشاركه فيها من بعده، عبر العصور التالية، أقطابُ الأدب العربيِّ من أمثال أبي الفرج الأصفهاني، والسيوطي وغيرهم، حتى دخل في حلقاتها المستشرقون ثم طه حسين .

ولا شك في أن المستشرقين، من أمثال: نولدكه ومرغليوث، تركوا بصماتِهم واضحةً على الدراسات النقدية الحديثة عن قضية الانتحال، على أساس أن ما يضاف للعرب قبل الإسلام من شعر ليس لهم، وإنّما لجماعة من المزيِّفين قالته ونحلته طائفة من الشعراء عاشوا في العصر الجاهلي وردَّد المسلمون من بعدهم أسماءهم وشذراتٍ من أقوالهم . ففي عام ١٩٢٠ نشر مرغليوث، في مجلة « الجمعية الآسيوية »، مقالاً بعنوان « نشأة الشعر القديم » أثار فيه الشكوك حول هذا الشعر، دون أن يعتمد على كتاب « طبقات الشعراء » لابن سلام برغم طبعه في لايدن عام ١٩١٦ بتحقيق يوسف هل، وإنما اعتمد على كِتابات الذين جاءوا بعد هذا الرائد وأثاروا القضية نفسها .

أمّا طه حسين فيبدو أنه اعتمد، بل وانتفع، بكتاب ابن سلام بشكل لم يسبق له مثيل، وقد اتَّضح هذا في محاضراته التي كان يُلقيها في كلية الآداب، ثم في كِتابه « في الشِّعر الجاهلي » الذي أحدث ضجة هائلة، وأثار علماء الدين، وأقلق رجال التعليم، وهزَّ أركان البرلمان والصِّحافة، وهُرِعَ كبار الدارسين لتفنيده والرد عليه، من أمثال الشيخ محمد الخضري، واتهموه بالوقوع في أخطاء فادحة لعدم دقته في النقل، ولقصوره في فهم التاريخ، ولعجزه عن الاستفادة بطرق الاستنتاج العلمي .

ومع تَصاعُد الحملة العنيفة الكاسحة، اضطرَّ طه حسين في العام التالي - ١٩٢٧ - إلى التراجُع عن آرائه، وخاصة ما اتصل منها بالدين، وأعاد طبع الكتاب بعد أن تم سَحْبُه من السوق، وغيَّر عنوانه إلى « في الأدب الجاهليّ » ومع ذلك لم يغيِّر طه حسين نظرته الأصلية إلى الشِّعر الجاهليِّ برغم كل محاولات الحذف والإضافة . وهي النظرة التي تؤكِّد أن عرب الجاهلية كان لهم شعر في فترة مبكِّرة جدًّا، لا يَعرِف أحد أصوله ومراحل تطوُّره؛ ذلك أنه لم يؤلِّف بلغة واحدة؛ فقد جمعت الجزيرة العربية لغاتٍ متعدِّدةً بلهجات مختلفة، مثل: اللغة اليمانية أو الحِمْيَرية واللغة العدنانية التي تكلَّمها العرب في الشمال، وكان الحاجز بين اللغتين واضحًا في قولة أبي عمرو بن العلاء المتوفَّى في القرن الثاني الهجري: ما لسان حِمْيَر بلساننا ولا لغتهم بلغتنا . فإذا كان امرؤ القيس يَمانيًا، فكيف تُنْسَب إليه لغة الشَّماليين العدنانية ؟

نَقَل طه حسين هذه المقولة وغيرها عن كتاب ابن سلام؛ كي يدعم نظرته الأصلية في الطبعة الثانية « في الأدب الجاهلي »، يقول:

« إن الكثرة المطلَقة مما نُسمِّيه أدبًا جاهليًا ليست من الجاهلية في شيء، وإنما هي منتحَلة بعد ظهور الإسلام ...... وإن ما تقرؤه على أنه شِعر امرئ القيس أو طَرفة أو ابن كلثوم وعنترة، ليس من هؤلاء في شيء، وإنما هو انتحال الرواة، أو اختلاق الأعراب، أو صَنعة النُّحاة، أو تَكلُّف القُصّاص، أو اختراع المفسِّرين والمحدِّثين والمتكلِّمين .»

بل إن طه حسين يتطرَّف عن ابن سلام، ويقول إن أغلب الشِّعر الجاهليَّ

منتحَل مزيَّف مختلَق، في حين يعترف ابن سلام بكثرة هذا النوع من الشّعر فحسب . لكنهما يتفقان في أن كثيرين من المنتحِلين والمزيّفين شاركوا في هذه العملية، من أمثال: حمّاد الراوية وخَلَف الأحمر، وهي العملية التي خَدعت كبار كُتّاب السِّيَر، من أمثال ابن يَسار الذي أثبت هذا الزيف في كُتبه، لكنه عاد ليعتذر عن غفلته بقوله : لا علم لي بالشّعر، أوتَى به فأحمله .

ويُرجع طه حسين أسباب انتحال الشّعر إلى أسباب متعددة، مثل: السياسة والدِّين والقصص والشعوبية ورواية القديم . لكن من الواضح أن كثيرين أساءوا فَهْمَ طه حسين الذي كانت دعوتُه إلى التثبُّت والاحتياط أكثر منها دعوةً إلى الإنكار، مستخدِمًا في ذلك المنهج الفلسفيَّ الذي استحدثه ديكارت « للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر الحديث »، على حدّ قول طه حسين نفسه .

لكن القضية الأخطر من هذا أن كثيرين من أدباء العرب المعاصرين أغاروا على المؤلَّفات الأجنبية فأعادوا صياغتها بأسمائهم، حتى صار مترجِموها وناقِلوها أصحابها ومؤلفيها، ولم يقتصر الأمر على الأدباء المغمورين، بل امتدَّ ليشمل كبار الأدباء . ويكفي أن نَذكُر إبراهيم عبد القادر المازني الذي يقول عنه معاصره الشاعر عبد الرحمن شكري:

« لفتني أحدُ الأدباء إلى قصيدة ‹‹ فتًى في سباق الموت ›› في ديوان المازني، وهي مأخوذة من قصيدة لتوماس هود الشاعر الإنجليزي، ثم لفتني آخر إلى قصيدة ‹‹ قبر الشّعر ›› في ديوانه فإذا هي للشاعر هيني الألماني .

وقد كنت أقرأ عرضاً في تينسون الشاعر الإنجليزي فرأيت فيه قصيدة «الذكرى» التي قال المازني إنها له، ثم أرسل إليَّ المازني بعد ذلك قصيدة «الوردة الرسول» فإذا هي للشاعر ولز الإنجليزي، ونشر في جريدة «عكاظ» قصيدة «الراعي المعبود» فإذا هي للشاعر لويل الأمريكي. وبينما كنت أحادِث أحدَ الأدباء في شعر المازني لفتني إلى قصيدته البائية التي سمّاها «الشاعر المحتضَر» فإذا هي من قصيدة «أوديني» لشِللي الشاعر الإنجليزي، وهي التي قالها في رثاء كيتس. ورأيت بعد ذلك قصيدة «شَوْكة الحسن» فإذا هي لهيني الشاعر الألماني.»

والعجيب أن عبد الرحمن شكري نَبَّه المازني إلى هذا الاقتباس الصريح والمباشر، الذي لا يمتُّ إلى التأليف بصِلة، فأقرَّ المازني أن هذه القصائد ليست له، ولكنه قال إنه نظَمها وهو يظن أنها له؛ ذلك لأنه حفظ المعاني، ونسي أنها لغيره. يستأنف شكري حديثه المثير فيقول:

« فبيَّنتُ له أن المعانيَ والأبياتَ متسلسلةٌ، والترجمة دقيقة جدًّا، فأصرَّ على فكرته السِّيكولوجية، وقال: إن ذلك جائز في السِّيكولوجيا! ولكنه وعَد أن يتجنَّب أمثال هذه المآخذ في المستقبل، ولم يَفِ؛ إذ إنه بعد ذلك أنشدني قصيدة «إكليل الشَّوْك»، و«الغزال الأعمى» وهي أيضاً من هذا المأخَذ. وبينما كنت أقلِّب مجلة «البيان» وجدت مقالاً طويلاً عنوانه «تناسُخ الأرواح» منسوباً إلى المازني، فإذا هو مأخوذٌ من أوله إلى آخِره من مقالات أديسون الكاتب الإنجليزي الشهير في مجلة «السبكتاتور». وقد جمَعَنا مجلسٌ فأخذ أحد الأدباء ديوان المازني وكتاب «الذخيرة الذهبية» الإنجليزي، وجعل يُقارِن بين أبيات المازني

وأبيات الذخيرة، حتى أدهشَ الحاضرين . وقد أرسل إليَّ المازني قصيدة عُنوانُها «‹ الأقدار ›» فإذا جزءٌ منها مأخوذ من قصّة «‹ قابيل ›» للشاعر الإنجليزي «‹ بيرون ›»!»

لكن المازني لا يُعَدُّ استثناءً من قاعدة بَشِعة سارية في حياتنا الأدبية والثقافية . ومن يتفرَّغ لدراسة السرقات الأدبية التي نهضت عليها أعمال شهيرة أو غير شهيرة في الأدب العربي المعاصر، فربما خرج بكتاب موسوعيّ يمكن أن يحطِّم به كثيرًا من الأصنام الأدبية، وأن يُثير ضجة تتضاءل أمامها قضية كتاب طه حسين « في الشِّعر الجاهليّ » . فالتزييف في هذه الحالة لا يَقتصِر على شِعر قديم مضت عليه قرون عديدة، وإنما يَشمل أدبنا المعاصر بِرُمَّته، خاصة وأن هذه الأصنام تملك من السَّطوة الإعلامية والصحفية ما يمنحها قدرةً عجيبة على التَّبجُّح، والقضاء على أية محاولة لتعرية محاولتها في النَّهب الثقافيّ والسرقة الأدبية . فالمازني – على الأقل – تواضع واعترف باقتباساته وحاول تبريرها بقوله:

« لم يَثقُل على نفسي اتهامُ شكري لي بالسرقة؛ لأني أعرف من نفسي أني لم أتعوَّد سطوًا، ولم أغِرْ على شاعر، وإنما عُلِّقت المعاني بخاطري أثناء المطالعة، وجرى بها القلب وأنا غافل؛ لأني ضعيف الذاكرة، سريع النسيان !»

هذه الكلمات المغلَّفة بالحَرَج والتَّبْرير والخجل لا ينطلقها أدباء اليوم، بل يُعلِنون عن عبقريتهم الأصيلة المتأصِّلة بمناسبة وغير مناسبة، وهو يعلمون في سرائرهم حقيقةَ منابع عبقريتهم المدَّعاة . ولذلك لم يكن من الغريب أن

اضطربت العقلية العربية، وفقد الأدب شخصيتَهُ القومية المميزة، مع ضياع المعايير الأخلاقية التي تُعَدُّ الشرط الأول والأساسي لكل رائد في مجالات الإبداع الثقافي والفكري والأدبي والفني، ولم يَعُدْ هناك للثقافة والأدب دَوْرٌ ملموس في تشكيل الوجدان والفكر في حياة الناس العاديين .

ففي عالمنا العربيِّ لا توجد القوانين الحاسمة التي تَحمي ملكية المؤلف القومي أو العالمي على حدٍّ سواء، وإن وُجِدت فهي لا تُطبق بحسم، خاصة إذا كان السارق أديبًا شهيرًا اعتدى على بنات أفكار أديب مغمور لا حول له ولا قوة . أمّا في الدول المُتحضِّرة فتُعَدُّ السرقة الأدبية أبْشع من السرقة المادية؛ فمثلاً في عام ١٩٨٥ ادَّعى صحفي ألماني غربي أنه حصل على مذكِّرات هتلر السرية التي لم تُنْشَر من قبل، واستطاع أن يَخدع رئيس تحرير مجلة « دير شبيغل » الذي تحمَّس للسَّبْق الصحفيِّ المزيف، لكن بعد نَشْر عدة حلقات من المذكِّرات ثبت بالتحليل العلمي والدليل القاطع زَيْفُ المذكِّرات وانتحالُها؛ فقَدَّم رئيس التحرير استقالته فورًا، وقُدِّم الصحفيُّ المزوِّر إلى المحكمة التي حكمت عليه بالسِّجن عشر سنوات، وهو حُكمٌ قاسٍ في تلك البلاد .

لكن قضية الانتحال لا تخلو من طرافة أيضًا؛ ففي أوائل الستينيات اجتاحت الحياةَ الأدبية في مصر حُمّى مسرح العبث، خاصة مع افتتاح مسرح الجيب، الذي قدَّم مسرحية « لعبة النهاية » لصمويل بيكيت، و« الكراسيّ » ليوجين أونيسكو . وكان حماس النُّقاد لهذه الموجة الواردة الجامحة شديدًا، برغم أن مسرح العبث كان نتيجةً لظروف الحرب العالمية الثانية في أوربا، التي لا تَمُتُّ لظروفنا بصلة من قريبٍ أو بعيد، ولذلك بدا

حماس النُّقاد المصريين مفتعَلاً ومدَّعياً المعرفة الشاملة والعميقة بدقائق كل وارد مستحدَث .

أثارت هذه الظاهرة خيالَ الكاتب الصحفي الساخر أحمد رجب؛ فعكف على تأليف مسرحية تحمل كل سمات مسرح العبث: من إغراق في الإغراب، وضياع المعنى، وتفكُّك المنطق، وتنافُر الكلمات، وتناقُض الجمل في حوار الشخصيات، التي لا تفرِّق بين الوهم والواقع، بين السكون والحركة، بين الصمت والكلام، بين الغياب والحضور، بين العدم والوجود .

أطلق أحمد رجب على مسرحيته اسم « الدُّخان الأسود »، ومنح اسماً أجنبيًا مُبْتكَرًا لمؤلفها الوهميِّ، وحرر منها نُسخًا قام بتوزيعها على كبار النُّقاد والأدباء لمعرفة رأيهم في هذه المسرحية العبثية الطليعية . وانهالت الآراء والتحليلات تكشف خبايا المسرحية على مستوى الفكر والفَلْسَفة والأدب والفنّ، وتُفسِّر رموزها، وتُلقي الأضواء على ظِلالها الدفينة، وتَستخرج كنوزها الخفية، وتربطها بمدرسة العبث الواردة من فرنسا .

وبالطبع جَمع أحمد رجب المقالاتِ النقديةَ والدراسات التحليلية ونشرها، مع كشفه لطبيعة الخُدْعة التي ابتكرها ليُظْهر ادّعاء الأدباء والنُّقاد . وقامت القيامة، وحاول المخدوعون تبرير ما كتبوه بطريقة أو بأخرى، لكن السيف كان قد سبق العذل واضْطُرُّوا في النهاية إلى ابتلاع المأزق، وتجاوز الورطة؛ لأن نتيجة التبرير أو الهجوم كانت المزيدَ من الفَضيحة الهَزْلية ونظرات السخرية في عيون القُرّاء .

إن الجهل بالشيء والاعترافَ به خيرٌ من ادِّعاء العلم به، أمّا محاولات السرقة والنهب والاختلاق والاغتصاب والتزييف والتلفيق ـ فلا بد أن تقف في حياتنا الثقافية والفنية والأدبية عند حدٍّ معين، ولا بد من حسم التكييف القانوني وتطبيقه بفعالية بهدف حماية حق المِلْكية، وقَصْر الانتفاع به على المالك أو خاصَّته . ومن تحدِّثه نفسه بالاعتداء على هذا الحق أو محاولة سلبه من صاحبه، سواء بصفة شخصية أو بصفة اعتبارية، فإن في القوانين الحاسمة ما يردُّ الحقَّ إلى أصحابه، ويُنزل العقاب بالمعتدين المنتهكين لهذا الحق، حتى يكونوا عِبْرةً لغيرهم، ممن تُسوِّل لهم أنفسُهم السطو على أفكار الآخرين وإبداعاتهم الفنية، التي أفْنوا العمر فيها من أجل حياة أرقى لكل البشر .

الفصل الثالث عشر
الشَّخْصيّات

في كتاب « فن الشِّعر » عرَّف أرسطو الشخصية بأنها الجزء الثاني التالي لعنصر الحَبْكة، ضمن الأجزاء الستة المكوِّنة للتراجيديا، والتي تحدِّد صيغتها الخاصة، وقيمتها النوعية كوحدة كلية . وهذه الأجزاءُ هي الحَبْكة، والشخصية، واللغة، والفكر، والمرئيات المَسْرحية، والغناء .

ويرى أرسطو أن الحبكة والشخصية وجهان لعُملة واحدة تمثِّل الركن الأساسيَّ للتراجيديا، فلا حَبْكة بلا شخصية ولا شخصية بلا حَبْكة . وهناك فرق بين الأشخاص والشخصيات؛ فالأشخاص موجودون بحكم الحياة الفعلية، أمّا الشخصيات فموجوداتٌ بحكم الفن، أي أنها تنطوي على فعل أو حدث له دلالةٌ نابِعة من التراجيديا ومتفاعِلة معها . ولذلك فالتراجيديا لا تُحاكي الأشخاص، ولكنها تُحاكي الأفعال، والحياة بما فيها من سعادة وشقاء . ولا يمكن أن نتخيَّل سعادة الإنسان وشقاءه بدون فعل؛ ذلك أن غاية ما نَهْدف إليه في الحياة هو نوع معين من الفعل، لا صفة من الصفات . فالشخصية تُكسِبنا صفات، لكننا نسعد ونشقى بأفعالنا، ولذلك فلا بد أن يُستخدَم الحدث الدرامي فعلاً كي يصوَّر به شخصية؛ فالفعل هو الذي يجعل من الشخصية مادةً للحدث الدرامي . والشخصية تفقد هذه الوظيفة إذا تحوَّلت من فعل إلى مجرد صفة؛ لأن مجرى الأحداث ـ أو

الحَبْكة ـ يشكّل غاية التراجيديا، وأيُّ شيء في هذه الدنيا لا يكتسب وُجودَه في حدّ ذاته، وإنما من الغاية التي يؤدي إليها؛ فهي أهم ما فيه .

كذلك يربط أرسطو بين اللغة بصفتها الجزءَ الثالث المكوّن للتراجيديا والشخصية، فاللغة هي العنصر الذي يعبر عن أفكار الشخصيات من خلال الكلمات . ولا يفرّق أرسطو في هذا بين الشّعر والنثر؛ إذ إن جوهر اللغة و وظيفتَها لا يتغيّران في كلتا الحالين . ويمكننا أن نُضيف إلى أرسطو أن اللغة المسرحية تشمل ـ أيضاً ـ الحركة التي تقوم بها الشخصية، والتي لا بد أن تعبّر عن أفكارها ومشاعرها .

أمّا الفكر بصفته الجزءَ الرابع المكوّن للتراجيديا فيربطه أرسطو أيضاً بالشخصية، ويَعني به القدرة على قول ما يمكن قولُه ، أو القول المناسب في الظرف المناسِب المُتاح . ويبدو أن أرسطو لا يتخيّل اللغة بدون فكر، ولا الفكر بدون لغة؛ ولذلك فالفكر عنده يقع ضمن فنّي السياسة والخطابة . ويرى أن الشعراء القدامى جعلوا شخصياتِهم تَنْطِق بلغة السياسيّين، في حين أنطق الشعراء المعاصرون شخصياتهم بلغة الخطباء، وشخصية الإنسان هي المعيار الذي يوضّح ما يُحِبه وما يكرهه، ثم سلوكه على هذا الأساس . لكن الشيء الذي يُحِبه أو يكرهه ليس واضحًا بالضرورة، ولذلك فإن الأقوال التي لا تجعل هذا الاختيار واضِحًا، أو تلك التي لا تحدّد موقف المتكلّم تُجاه هذا الشيء لا تعبّر بالتالي عن الشخصية . ولا يتجلى الفكر في كل ما يقال إلا عندما يعبّر بالبرهان على وجود شيء معين، أو عدم وجوده .

وبذلك قام أرسطو بأول تحديد علمي لمفهوم الشخصية في الأدب

العالَميّ؛ فالحَبْكة نفسها تتطور ماديًا من خلال الشخصية التي تتحدَّد خصائصها وصفاتها وأفعالها من خلال بناء الحَبْكة . وبذلك تكون علاقة الشخصية بكل عناصر العمل الأدبي علاقة تأثير وتأثُّر متبادلَيْن حتى نهايته . والدافع الأخلاقي المحرِّك للشخصية لا يمكن إغفاله؛ إذ إن مفهوم الشخصية عند أرسطو هو مفهومٌ أخلاقيٌّ أساساً، وهذا الدافع هو الذي يحدِّد نوعية إرادتها وقراراتها الفعلية . وإذا كانت الشخصية قادِرةً على فهم الهدف مما تفعله فهْماً عقلانيًا، فإنها لا تستطيع الهرب من المسئولية الأخلاقية المترتِّبة عليه، وبالتالي من حكم الآخرين عليها من حيث إنها شخصية خيِّرة أو شرِّيرة .

أمّا بالنسبة للشخصيات التراجيدية ـ فإن أرسطو يضع لها أربعَ مواصفات هي: الصَّلاحية الدرامية، والمواءمة أو الاتِّساق النمطي، والصِّدْق الواقعي، وثبات الكِيان؛ وإن كان أرسطو يُضيف إليها خصائص إضافية تتمثَّل في الحتمية والاحتمال وتحسين الواقع .

أمّا الصلاحية الدرامية فهي أولى هذه المواصفات وأعظمها أهمية؛ فلا بد أن تكون الشخصية صالِحةَ للقيام بوظيفتها الدرامية خيرَ قيام، بحيث تتسق طبيعتها وفكرها وسلوكها مع مجرى الأحداث، وذلك بالتأثير فيه سواء على مستوى الصراع أو التطوير أو التغيير أو الالتحام أو التناغم . وكما قال أرسطو فإن الشخصية تتضح إذا ما أفصح الكلام أو الفعل عن نوعية اختيارها، وتُصبح الشخصية مؤثِّرةً إذا كان الاختيار مؤثِّرًا في مجرى الأحداث وبناء الحَبْكة . وينطبق هذا على كل الشخصيات مهما كان دورها صغيراً أو ضئيلاً، وإلا لما كان لوجودها معنًى أو ضرورة أصلاً .

أمّا المواءمة أو الاتّساق النمطي فيقصد به أرسطو أن تصدُرَ عن الشّخصية الكلماتُ والتّعابير واللّهجات والحركات والإيماءات التي تتمشّى مع طبيعة الشّخصية، وكِيانِها وتربيتها وفكرها، وجنسها وطبقتها الاجتماعية، وغيرِ ذلك من ارتباطاتها الحياتية الدرامية داخل العمل الأدبي؛ فالشخصية لا تَنْطِق إلا بما تعرفه، ولا تتحرّك إلا من خلال الدوافع الذاتية المرتبطة بآمالها وآلامها، وطموحاتها وإحباطاتها .

أمّا الصدق الواقعيُّ فيَقصِد به أرسطو ألا تشذّ الشخصية عن أنماط الحياة الطبيعية، بحيث تتشابه معها وتنبع منها؛ حتى تمتلكَ خاصية الصدق الواقعي، وبالتالي القدرة على الإقناع بوجودها الطّبيعيّ غير المفتعل . فالدوافع التي تحرّك الأشخاص والبشر العاديين في الحياة اليومية، هي نفسها التي تُشكّل سلوك الشخصيات في العمل الأدبي .

أمّا ثَباتُ الكِيان فيَقصِد به أرسطو الشخصية التراجيدية على وجه التحديد، فهي تملك من الثبات ما يجعلها صامِدةً في وجه التغييرات المفاجئة، التي لا بُدّ أن تتعرّض لها، مما يجعلها تسعى إلى حتفها بظِلْفها؛ ذلك أنها إذا اكتسبت المرونة اللازمة لتغيير المسار، وتجنُّب الهاوية المحتمَلة ـ فإنها تفقِد خاصيتها التراجيدية التي تُثير داخلنا العطف عليها والخوف من مصيرها المحتوم .

ثم يُضيف أرسطو إلى هذه المواصفات الأربع عناصرَ الحتمية والاحتمال وتحسين الواقع . فبناء الشخصية لا بُدّ أن ينهض على عنصر الحتمية أو عنصر الاحتمال على أقل تقدير، بمعنى أن أقوالَ الشخصية وأفعالَها لا بُدّ

أن تكون النتيجةَ الحَتْمِيَّة أو المحتمَلة لطبيعة كيانها، وبالتالي فإن أي حدث يتلو الآخر لا بُدَّ أن يكون على أساسٍ من الحتمية أو الاحتمال . وعلى هذا فإن حلَّ المسرحية يجب أن يَصدر عن الحَبْكة نفسها؛ أي من داخل النص وليس مفروضاً عليه من خارجه . فليس من المفروض أن تتدخَّل الآلهة من خارج النص لتضعَ نهاية للمسرحية من عنديّاتها، إلا فيما يتصل بالأفعال أو القدرات التي يَعجِز عنها البشر، لكن ينبغي ألاّ تقع في المسرحية أحداث غير معقولة أو غير ممكنة .

أمّا بالنسبة لتحسين الواقع، فيرى أرسطو أن التراجيديا هي محاكاة لأشخاص فوق المستوى العام العادي للبشر، وبالتالي فإنه يتحتَّم على الشاعر المسرحيِّ أن يقلِّد مصوِّري الوجوه المَهَرَة، الذين يحرصون على تشابه الملامح المميزة لإنسانٍ ما مع الحياة الواقعية، حتى يَسهُلَ التعرُّفُ عليه، لكنه في الوقت نفسه يبدو أحسن مما هو عليه في الواقع . فمثلاً عندما يقدِّم الشاعر المسرحي الشخصيات التي تتصف بالغضب السَّريع أو الطَّبع البارد، أو التي بها أية نقيصة أخرى ـ فعليه أن يقدِّمها كما هي، وفي الوقت نفسه كشخصيات لها اعتبارُها الخاص الذي يميِّزها عن الأنماط التي اشْتُقَّتْ منها .

وقد ترك أرسطو بصماتِه واضحة على معظم التعريفات النقدية التي سعت لتحديد مفهوم الشخصية و وظيفتها، برغم كل التنويعات والتفريعات المتنوِّعة والمتعدِّدة والمختلِفة مع مفهوم أرسطو نفسه؛ فهو لم يُقِمْ تعريفاته وتحليلاته على فراغ، وإنما درس الإنجازات والأعمال المسرحية التي سبقته أو عاصرته؛ كي يستنبط منها معاييره النقدية الرائدة . وللحقيقة والتاريخ فإن أول

استخدام لمصطلح « الشخصية » كان على يدي الشاعر والأديب الإغريقيّ ثيوفراستوس، المتوفّى عام ٢٨٧ ق.م، الذي استفاد بتقنينات أرسطو النقدية حول مفهوم الشخصية في الشّعر والأدب، فألّف كتاباً بعنوان « الشخصيات »، كان بمثابة صور لشخصيات مسلّية ومثيرة، ويقال إنه ألّف الكتاب خصّيصاً لتسْلية وتعليم طلبة علوم البلاغة، وبذلك خرجت الشخصية من مجرد كونها عنصراً ضمن عناصرَ ستةٍ مكوّنة للتراجيديا، إلى مجال الأعمال الأدبية التي تُكتَب لها خصّيصاً . وكل صور الشخصيات في الكتاب تتبع نفس الشكل والمنهج في تقديم وتعرية بعضْ الأنماط الاجتماعية المرفوضة، من خلال تصوير وتجسيد النموذج الحيّ، وهو يتكلّم ويسلك تجاه الآخرين في مواقفَ متتابعةٍ، فمثلاً يقول عن التملُّق: إنه صورة تلتحف بأردية الود الحارة، والصداقة الحميمة، والإعجاب الشديد، أمّا باطنُها فزاخرٍ بكل حِيَل الاستغلال، وأساليب الانتهازية، حتى يحصلَ المتملّق على أهدافه ومنفعته دون جهد أو مقابل، سوى كلماتٍ جوفاءَ ومديح فارغ وإعجاب كاذب؛ فالمتملّق هو الشّخص الذي يقول كذا وكذا .

ويَشرع ثيوفراستوس في تجسيد نموذج أو شخصية المتملّق من خلال كلماته المميّزة، وحركاته الموحِية، بأسلوب سهل ممتنع، يعتمد على التركيز واللمحات المكثّفة، مستخدِماً في ذلك لغةَ الناس اليومية في شوارع أثينا، ممزوجةً باللماحية وسرعة البديهة، والوصف الحي الدقيق، والتحليل النفسي الجريء الثاقِب .

وكان كتاب « الشخصيات » لثيوفراستوس بمثابة افتتاحية لجنس أدبي، ترسّخت أصوله وجذوره وتقاليده بعد ذلك في تربة الأدب العالميّ، برغم أن

فترة الإمبراطورية الرومانية، ومطالع انتشار المسيحية، وفترة العصور الوسطى، لم تَشهد أعمالاً أدبية ذاتَ قيمةٍ تُذكَر في هذا المجال، خاصة تلك الأعمال التي كانت نُسخًا مكرَّرة باهتة من شخصيات ثيوفراستوس . لكن عندما قام كاسوبون عام ١٥٩٢ بطبع كِتاب « الشخصيات »، ولاقى رواجًا كبيرًا بين القُرّاء – أصبحت صور الشخصيات والأنماط المتعدِّدة والمتنوِّعة « موضة » القرن السابع عشر، فظهرت أعمال هول، وأوفربيري، وإيرل، وبروبير في فرنسا . ومنذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين دارت دراساتٌ كثيرة حول ريادة ثيوفراستوس في هذا المجال وتأثيره على معظم أدباء أوربا، ابتداء من عصر النهضة، وفي مقدمتهم الشاعر المسرحيّ الكبير بن جونسون .

ولعل مفهوم الأنماط في الأدب العالميِّ جاء نتيجةً مباشِرة لشخصيات ثيوفراستوس، وهي الشخصيات التي نجدها في الروايات والمسرحيات، والتي تمثِّل خاصيَّة إنسانية ثابتة من بداية العمل حتى نهايته، بحيث لا نراها إلا من جانب واحد فقط . وغالبًا ما يصوِّر النمط خصائص قطاع محدَّد من قطاعات المجتمع وطبقاته المختلفة . وقد انتشرت الأنماط بشكل لافت للنظر في المسرحيات الدينية والأخلاقية، والكوميديا ديللارتي في إيطاليا، وفي المسرح الفرنسيِّ في القرن الثامن عشر . وكثيرًا ما وصفها النُّقاد بأنها الشخصيات الجاهِزة التي يستقدمها الأديبُ من مخزنه كلما وجد لها وظيفة مناسبة في أحد أعماله .

ومع ظهور السينما في بدايات القرن العشرين أسرعت الأنماط بالانتقال إليها، عندما تخصَّص نجوم وممثلون كبار في أدوار معينة اعتادها جمهور

المتفرجين، ولم يتصوَّروا لهم وجوداً آخر خارج نطاقها . وكثيراً ما كانت مواصفات النمط تَنطبِق بحذافيرها على النجم أو الممثل بصفة شخصية، فهذا النجم الوسيم الرشيق الساحِر تخصَّص في أدوار العاشق الولهان، الذي يفعل المستحيل للفوز بحبيبته التي تُضارِعه جمالاً ورشاقة وسحْراً، ولكن على المستوى الأنثويّ . وهذا الممثِّل البدين ذو الكَرِش المنتفخ، والعينَين الجاحظتين ـ تخصَّص في أدوار الوغد الشرير الخبيث، الّذي لا يستريح له بال إلا إذا أوقع العاشقين في جهنَّم الحمراء . وهذا الممثِّل النحيف المصاب بحول في عينيه، ولُثْغة في لسانه ـ تخصَّص في نمط صديق البطل، الذي يُسرِّي عنه ويُضحِكه كلما ركبته الهموم، وهكذا .

ونادِراً ما كان المنتِجون أو المخرِجون يسمحون للممثِّل بتغيير نمطه؛ خوفاً من عدم تقبُّل الجمهور له في الدور الجديد، مما قد يؤدي إلى سقوط الفيلم وخراب بيوتهم . ولكن هذا لا يَنفي وجود استثناءات من هذه القاعدة الحديدية؛ إذ إنه من الطبيعيّ ألا يحتمل الفنان ذو القدرات المتنوِّعة، والطاقات المتعدِّدة، أن يؤدِّيَ نفس النمط طوال حياته؛ مما يؤدِّي بالتالي إلى قتل كل طاقات الإبداع والتجديد داخله . ومهما كان النمط مثيراً ومسلِّيا فإن الفن بطبيعته لا يحتمل التّكرار والجهود . وحتى نمط الصُّعلوك المتشرِّد الذي اشتُهِرَ به تشارلي تشابلن لم يكن مكرَّراً ورتيباً ومُعاداً، وإنما تنوُّع الخلفيات الاجتماعية التي مرت به والسخريةُ اللاذِعة منها، جنَّبت هذا النمط مثالبَ الأنماط التقليدية الثابِتة، ذلك بالإضافة إلى الفلسفة الاجتماعية والإنسانية التي اتخذت من الإضحاك والترفيه مجردَ وسيلة لتصل إلى قلب الجمهور وعقله .

وهكذا الشخصية في الآداب، كانت دائماً أحد الاهتمامات الأساسية التي شغلت النُّقادَ والأدباء عبر العصور، لدرجة أن بعض نُقّاد المسرح ركّزوا في تحليلاتهم على الفروق الواضحة بين ما أسْمَوه دراما الشخصية ودراما القدر . ففي النوع الأول من الدراما يَصدر الصراع الدراميُّ عن التفاعلات الجارية داخل الشخصية؛ نتيجةً للعناصر المتضادّة التي جُبِلَتْ عليها، والتي وضعتها بين شَقَّي الرَّحى، أو بين شدٍّ وجذب دائمَيْن، ونتيجةً أيضاً للتناقضات والمصادمات بينها وبين الشخصيات الأخرى، ذات الطبائع المتعارضة، ولذلك فليست هناك عناصرُ خارجة عن هذه الشخصيات أو الأحداث استطاعت أن تفرض نفسها عليها، وتولّد الصراع بينها، ذلك أن التركيز أساساً على التحليل النفسيّ لتيارات الصراع الواعي وغير الواعي داخل الشخصيات، ودائماً ما يأتي الحدث الماديُّ في مرتبة تالية في الأهمية بعد الأحداث النفسية والعقلية والروحية، الجارية داخل الشخصية، كما نجد في مسرحيات شكسبير: « هاملت »، « الملك لير »، « ماكبث »، ومسرحية شيللر « ڤالنشتاين » .

أمّا في النوع الثاني من الدراما وهو دراما القَدَر، فنجد الشخصياتِ مدفوعةً إلى أفعال معينة برغم أنفها، وذلك بفعْل قُوًى خارجة عنها، لا تملك لها دفعاً . فالشخصيات لا تُضاء من الداخل بحيث لا نُلقي نظرة على ما يدور في عقلها أو وجدانها، وإنما تفاجأ بِصُدفٍ عمياءَ وضربات مفاجئة تغيِّر الشخصية من حال إلى حال، ولذلك فإن مركز الثقل وقوة الدفع في هذا النوع من الدراما، لا يتركّزان في الشخصيات بقدر ما ينبعان من تلك القُوى الميتافيزيقية الغيبية .

وفي مجال رسم الشخصيات وخلقها ترسّخت تقاليدُ وأساليبُ أصبحت بمثابة الأدوات العالمية، التي يلجأ إليها كُتّاب المسرح والرواية في بناء أعمالهم . فمن المعروف أنه في معظم الروايات والأعمال العظيمة، تنبع الأحداثُ بتتابع منطقيٍّ من طبائع الشخصيات المتضادة والمتصارعة . ويستطيع الأديب أن يقدّم شخصياته بصفة عامة مستخدمًا طريقتين: الأولى الطريقة المباشرة التي يقصُّ بها على القارئ الخصائص التي تشكّل سلوك شخصياته؛ والثانية التي يَستخدِم فيها الحدثَ المادّيَّ لتجسيد أفعال الشخصيات الصادرة عن أفكارها ومشاعرها، حتى يَتعرَّفَ عليها القارئ من خلال مجرى الأحداث .

والطريقة الأولى المباشِرة تُستخدَم غالبًا في تصوير الشخصيات الثانوية، أمّا الشخصياتُ المحورية والأساسية فيمكن استخدام الطريقتين في تجسيدها، حَسَبَ مُقتضَيات العمل المسرحيّ أو الروائيّ . ولا شك في أن للوصف المباشر والعرض السريع ميزة التوضيح اللحظيّ، الذي لا يتطلّب من القارئ تفكيرًا أو تأمُّلاً عميقًا . ولكن هناك من الأدباء من يفضّل ألا يمنحَ قارئه كل المعلومات الموضّحة لطبائع شخصياته دفعة واحدة، بل يقدمها له تدريجيًا من ثنايا الأحداث المتتابعة، حتى يبنيَ القارئ لنفسِه صورة كاملة للشخصيات، ويُصبحَ دوره بهذا أكثر إيجابية، مما لو حصل على المعلومات دفعة واحدة .

وقد أصبحت الطريقة التراكُمية في تقديم الشخصيات تدريجيًا أكثر شيوعًا من الطريقة المباشِرة المسطّحة، خاصة في الروايات الزاخرة بالأحداث التي تتطلّب تتابُعًا سريعًا وإيقاعًا حادًّا؛ إذ لا يُعقل أن يوقف الروائي أو

المسرحيُّ دوران عجلة التتابع والإيقاع؛ كي يقدِّم لقارئه تقريراً مباشِراً عن طبائع شخصياته، التي دفعتها إلى مثل هذه الأحداث . فالقارئ مع هذه الأحداث يستطيع أن يكوِّن لنفسه رأيه الخاص، بل ويتنبأ بالاحتمالات التي يمكن أن تقع، وبذلك يشعر أن الروائي لا يُلقِّنه الشخصيات والأحداث، بل يُشاركه في متابعتها عبر مجرى الأحداث؛ أي أن القارئ يتحوَّل إلى عنصر عبقري ضمن العناصر الديناميكية المشكِّلة للعمل الأدبيِّ .

أمّا في المسرحيات التي تحتاج إلى راوٍ أو مناجاة نفسية من الشّخصيّات، وفي الروايات التي تُسرَد بضمير المتكلِّم ـ فإن الطريقتَيْن يمكن استخدامُهما لإبراز التضاد بين الأفكار والآراء، وبين الأفعال والأحداث، وبالتالي فإن المتلقّي يستطيع أن يبحث بنفسه عن الحقيقة عندما يُدرك أن الأفعال أعلى صوتاً من الأقوال، فما تقوله الشخصية ليس مقدمة طبيعية ومنطقية لما سوف تفعله، كما فعل أنطونيو في خطابه الشهير الذي أبَّن فيه يوليوس قيصر في مسرحية شكسبير، كان يقول كلماتٍ مجلجِلةً بحماسة شديدة، في الوقت الذي كان يهدف منها ـ بحماسةٍ أشدّ ـ إلى دَفْع جماهير المستمعين إلى الإتيان بأفعال تَتناقض تماماً مع المعاني المباشِرة الواردة في خطابه المُلتهِب؛ أي أن الخطابَ المباشِر في معانيه، قُصِد به القيامُ بأعمال غير مباشِرة ومضادة .

وغالباً ما تقدِّم الشخصياتُ الثانوية من جانب واحد؛ أي بطريقة مسطَّحة، لكن هذا لا يَعني أنها شخصيات سطحية . وأحياناً نرى الشخصياتِ الرئيسيةَ من جانب واحد أيضاً، بحيث تبدو استاتيكية دون تغيير من بداية العمل الأدبيِّ حتى نهايته، خاصة في الروايات الرومانسية، مثل تلك التي ألَّفها

وولتر سكوت . وأحياناً أخرى نرى الشخصية من عدة زوايا وأبعاد، من خلال تفاصيلَ تُجسِّدها، لكن المؤلف في الوقت نفسه يركِّز على بُعد واحد منها بصفته البُعدَ المسيطِر والمؤثِّر في فكر الشخصية وسلوكها، بحيث يطغى على الأبعاد الأخرى، مثل بُعد الإرادة الضعيفة في شخصية جودفري كاس الطيِّب في رواية « سايلاس مارنر » لجورج إليوت، وحافز الذات المتضخِّمة في شخصية أخيه، وهذان البُعدان مُستمَدّان من الأبعاد الإنسانية الشاملة للبشر الآخرين، وليسا مقصورَيْن على هاتين الشخصيتَيْن .

لكن كقاعدة عامة فإن الشخصيات الرئيسيةَ تتطوَّر بطريقة ديناميكية، من خلال احتكاكها بمحاور الصِّراع الدراميّ، الذي يؤثِّر بالحتمية على أفكارها وأفعالها، ولا يُهِمُّ إذا كان التطوُّر إلى الأفضل أو الأسوأ؛ لأن القوانينَ الطبيعية، ومنها قانونُ الصراع الدرامي، لا تعبأ بسعادة الإنسان أو بشقائه، كما حدث في رواية « تاييس » لأناتول فرانس من خلال الصراع الذي دار بين الراهب بافنوتيوس والغانِية اللَّعوب تاييس، التي بدأت شيطاناً رجيماً ثم تطهَّرت روحها من خلال معاناة رهيبة؛ لتقترب من مرتبة القِدِّيسين، في حين تحوَّل الراهب المتبتِّل الزاهد إلى شيطان يريد أن يَنهشها ليعوِّض ما فاته من مُتَع الدنيا ونعيمِها الماديّ . كما يحدث التغيير أيضاً عن طريق التراكُمات التدريجية داخل الشخصية الواحدة، مثلما نجد في شخصية سايلاس مارنر . وهذه التغييرات لا بُدَّ أن تكون طبيعية ومنطقية سواء بالنسبة لطبائع الشخصيات أو مجرى الأحداث .

وهذه الشخصياتُ الديناميكية الفعّالة تكاد تكون السِّمةَ المميِّزة لكل الأعمال المسرحية والروائيَّة العظيمة، التي تَظلُّ في تفاعُلها وتطوُّرها إلى أن

تصل إلى نقطة حتميّة لا بُدَّ أن يتوقف عندها التّفاعل والتّطوُّر، وغالبًا ما تكون هذه النقطة هي نهايةَ العمل كله، والمحصِّلة النهائية لكل التغيُّرات التي طرأت على الشخصيات الرئيسية .

ويقسم الناقد الإنجليزي إدوين موير الرِّواية في كتابه « بناء الرواية » إلى نوعين: رواية الحدث، ورواية الشخصية، التي يَعُدُّها أهم أنواع القصص النثريّ . ويضرب برواية « معرض الغرور » لوليم ثاكري المَثَلَ على ذلك، فليس فيها بطل ولا ذلك الشخص الذي يندفع في تهوُّر إلى الحدث، ولا أية حَبْكة بارزة أكثر مما ينبغي، وليس فيها حدث حاسِم تُشارِك كل عناصرها في تشكيله وتطويره، ولا نهاية يتحرَّك نحوها كل شيء فيها، والشخصيات فيها لا تسلك على أنها جزء من الحَبْكة، بل لها على العكس من ذلك وجودٌ مستقل، والحدث تابع لها . فإذا كان للأحداث الفرعية في رواية الحدث نتائج محدودة – فإن المواقفَ في رواية الشخصية عامة أو نمطية، مبنيةٌ أساساً لإمدادنا بمزيد من المعلومات عن الشخصيات، أو لتقديم شخصيات جديدة . وطبقًا لهذا المنهج الروائيِّ، فإن أيَّ موقف يمكن أن يحدث ما دام حدوثه محتملاً، وحتى الحَبْكة يمكن أن تأتي عرضاً في أثناء عملية التأليف؛ فالحدث لا ينبع بالضرورة من التصوُّر الداخليِّ والتغيُّر النفسيِّ للشخصيات، ولا يفترض فيه أن يكشف لنا عن أية صفة جديدة في الشخصيات، ولا عن الوقت الذي تتضح فيه معالمها وملامحُها ومكوِّناتها كامِلةً، بعد أن تبلغ أبعد حُدود لتطوُّرها؛ ذلك أن مهمته تقتصر على كشف صفاتها التي جُبِلت عليها منذ البداية، فهي شخصيات تكاد تكون ثابِتة دائمًا على حال واحدة . يقارنها إدوين موير بمنظر طبيعيّ مألوف،

يمكن أن يثير دهشتنا من حين لآخر إذا ما طرأ عليه مؤثِّر من ضوء أو ظِل يُظهره في ثوب جديد، أو عندما نراه من زاوية جديدة . فالتغيُّر الذي يعتريها هو بمثابة مزيد من التوضيح في لحظة راهنة أكثر منه تغيُّراً يَحدث على مدى زمن مستمرٍّ، مثلما نجد في رواية الحدث، فهي لم تتغيَّر بالفعل، وإنما الذي تغيَّر هو معرفتنا نحن بها، ذلك أن سماتِها الأساسيةَ ظلت ثابِتةً كما هي منذ البداية وحتى النهاية .

وقد تبدو خاصيَّةُ الثبات هذه متعارِضةً مع الصدق الفني، وقدرةِ الروائي على إقناع قُرّائه، وكثيراً ما دَمَغَها النقاد بالقصور والضعف؛ لأن الشخصيات ينبغي أن تَتَشابه بقدر الإمكان مع الحياة الفعلية، وينبغي ألا نرى منها دائماً جانباً واحداً فقط، بل عليها أن تَستديرَ وتدور مُظهرةً لنا كلَّ جوانبها وزواياها بدلاً من ذلك الجانب أو السطح الذي لا يتغيَّر، وهي الشخصيات التي يُسمِّيها إ. م. فورستر في كتابه « ملامح الرواية » بالشخصيات المسطَّحة، ويُبدي أسفه بأنها كذلك . ومع ذلك يؤكِّد موير على أنها موجودة ولا مفرَّ من وجودها بطريقة أو بأخرى، فنحن نصادفها بالآلاف في رواية الشخصية، مما يدعو موير إلى الاعتقاد بأن سطحيتها أو تسطيحَها هذا، يخضع لمنهج أكثر من كونه مجرد خطأ في تكوين الشخصية، يقع فيه كبار الروائيين من كُتّاب رواية الشخصية .

ويتساءل موير: لماذا يجب على الشخصية الروائية ألا تكونَ مسطَّحة؟ ثم يُجيب بأن الذوق الحاليَّ في النقد الأدبيِّ يفضِّل الشخصياتِ ذاتَ الأبعاد والجوانب المتعدِّدة، لكن ذلك ليس بقاعدة عامة، إذ إنَّ الجيل التاليَ ربما فضَّل الشخصياتِ المسطَّحةَ التي لا يمكن الاستغناءُ عنها في وجود الشخصيات ذات الأبعاد . بل إن موير يؤكِّد على أن الشخصية المسطَّحة هي

وحدها القادرةُ على تلبية أغراض كاتب رواية الشخصية؛ فهي الأداة الوحيدة اللازمة للتعبير عن نوع واحد من رؤية الحياة من زاوية محدَّدة . فالقضية لا تتمثَّل في شخصية متعدِّدة الأبعاد أو شخصية مسطَّحة ذات بُعد واحد، وإنما العِبرةُ تتمثَّل في الوظيفة الدرامية التي تقوم بها هذه الشخصية أو تلك .

ويَصِل إدوين موير إلى نتيجة جديرة بالاهتمام، وهي أن ثباتَ الشخصيات المسطَّحة ليس خطأً في تكوين الشخصية، وإنما خاصِّيَّةٌ أصيلة فيها . والروائي الذي يُقبل على استخدام هذه الشخصيات عليه أن يوظِّف الحَبْكة بطريقة مختلفة؛ لأنها لن تتبع تطوُّرَ الشخصيات التي لا تتطوَّر أصلاً، ولذلك يتحتَّم على الحَبْكة أن تضع الشخصيات في مواقفَ جديدة، وتغيِّر من نوعية علاقاتها بعضها ببعض برغم سلوكها النمطي، فربما خضعت الشخصية للشخصيات الأخرى وتلوَّنت بألوانهم، ومع ذلك تظل لها، وبصورة أوضح، صفاتُها المميِّزة التي نعرفها عنها، ونتوقَّعها منها، والتي قد تبتعد عنها لفترة لكنها سرعان ما تعود إليها .

والروائي في رواية الشخصية لا يتقيَّد بالتسلسُل الصارِم للحَبْكة، ولا بضرورة تطوير قصته دراميًا، فهو يملك حرية ابتكار ما تتطلَّبه الشخصيات، ولذلك أصبح من التقاليد المعروفة أن تكون الحبكة في هذا النوع من الرواية مرنةً وسهلة . فإذا كانت الشخصيات في رواية الحدث قد جُبِلت لتُلائمَ الحَبْكة – فإن الحَبْكة في رواية الشخصية قد نُسِجت لتوضِّح الشخصيات وتكون دائمًا في خدمتها . فالشخصيات في رواية الحدث ذات ملامحَ عامة، وإن كانت تتحرَّك في نطاق حَبْكة محدَّدة خاصَّة بها، في حين أن الشخصياتِ في رواية الشخصية ذات ملامحَ خاصة بها ونابعة منها، وإن

كانت تمرُّ بمواقفَ عامة للغاية . في النوع الأول لا بد أن تتطوَّر الحَبْكة بدقة محسوبة تسعى إلى هدف شبه محدَّد، أمّا في النوع الثاني فالحَبْكة مرنة ومُرْتَجَلة وتلقائية من أجل المزيد من التعرُّف على الشخصيات، ومع ذلك فمن الصعب على المستوى العملي الفصلُ بين هذين النوعين من الحَبْكة بسبب تداخلهما في بعض الروايات، ذلك أن الفنَّ بطبيعته الشاملة العميقة كثيرًا ما يأبى مثل هذه التصنيفات التي قد تبدو متعسِّفةً في بعض الأحيان . كذلك فإن الحَبْكة والشخصية في معظم الأحيان هما وجهان لعُملة واحدة هي: البناء الدرامي العام للرواية . ولذلك تَنتمي كثير من الروايات إلى رواية الحدث في بعض جوانبها؛ وإلى رواية الشخصية في جوانبَ أخرى .

وبصفة عامة فإن رواية الشخصية تقدِّم عدة مواقفَ وموضوعاتٍ متنوِّعة للسخرية والفكاهة وصورًا نقدية للحياة، وهو النوع الذي ظل مسيطِرًا على ساحة الرواية العالمية حتى القرن الثامن عشر، حين اعتمدت الرواية على شخصية واحدة حاضرة دائمًا . كذلك كان الراوي بارزًا دائمًا على المسرح، وربما شكَّك في مقدرة شخصياته حتى لا يفقدَ اهتمام القارئ بوجوده، ومع ذلك كانت الرواية التي تدور حول بطل، ماضيةً في سيرها المثير الزاخر بالمغامرات، في الوقت الذي انهمك فيه المؤلِّفُ في خلق المبرِّرات لظهور عدد جديد من الشخصيات . وإذا كان البطل هو المحور الأساسيّ لكل المواقف والشخصيات، فلا بد أن نتتبعه حيثما ذهب، خاصة إذا كان رحّالة، وهو ينتقل من حانة لأخرى، مرة في الريف وأخرى في المدينة، قارعًا أبوابَ العظماء، مصاحبًا للأوغاد واللصوص، متألمًا في سجن أو على ظهر سفينة، واقِعًا تحت رحمة القدر، حلوه و مُرّه، محتمِلاً ذلك جميعَه، ليس لأن

الروائي متعاطِفٌ مع آلام بطله وآماله، ولكن لحرصه على تنويع المواقف المتناقِضة التي يحشد أكبر عدد ممكن منها؛ حتى لا يصابَ قارئُه بالملل، مع رسم بانوراما عريضة للمجتمع والعصر، بحيث يبدو أحيانًا أن هدف رواية الشخصية ليس مجرد رسم للشخصيات، وإنما تقديمها في ذلك التنوُّع الذي يوحي بصورة المجتمع .

وإذا كانت رواية الشُّطَّار تعتمد على الشخصيةِ الرئيسية للشّاطِر داخل سلسلة متتابِعة من المناظر، ومع عدد كبير من الشخصيات، وذلك من خلال بانوراما للمجتمع والعصر - فإن هذا الاتجاهَ لا يزال راسِخًا في الرواية المعاصِرة التي تحكي القصة المُعادَة للشاب، الذي يبدأ حياته في ظروف شبه مستحيلة، ثم يَثِب ليتخطى كل طبقات المجتمع، حتى يبلغ القمة . وبذلك تحوَّل التِّرحال من التنقل بين الأماكن والبِقاع إلى التِّرحال بين الطبقات والقطاعات؛ فالنجاح الاجتماعيُّ اليوم في مثل صعوبة التِّرحال التجاري في القرن الثامنَ عشرَ، وله نفس مزاياه، ذلك أن من يرحل أو ينجح يميل بالضرورة إلى الحديث عن معرفته المكتسبة الخاصة، كما يميل إلى تقديم صُوَرٍ عن الشخصيات التي قابلها . وفي رواية الشُّطار ، قديمها وحديثها، يُحاوِل الكاتب عادة تقديم معلومات متنوِّعة مثل عالم الاجتماع أو الأخلاق، أو الصحفي الواعي بمجتمعه . وهذا يَدل على أن مؤلِّف رواية الشخصية يهتم بطريقة أو بأخرى بِمَجْريات الأمور في مجتمعه، لدرجة أنه يزجُّ أحيانًا ببطله في الحدث بطريقة مفاجئة، وذلك بوضعه في موقف لم يكن يخطر ببال، مثل صراع سياسيٍّ لم يختره البطل، لكنه يجد نفسه مشارِكًا فيه بمحض الظـروف، وهذه الصراعات والمخاطر لا تغيِّر منه كثيرًا؛

إذ سرعان ما يعود إلى طبيعته الأصلية، التي عرفناها عنه في بداية الرواية . وكل ما يتبقّى من الحَبْكة هو سِلسلةُ الأحداث التي تَزيد الصورة اتساعًا وتنوُّعًا، وتضع الشخصياتِ في عَلاقات متباينة، وقد تكون هذه الأحداث بسيطة للغاية، كحفل عشاء، أو حفل مسرح، أو لقاء غير مُتوقَّع، وقد تكون مصيريةً كعلاقة حُب أو مبارزة أو موت .

ويرى إدوين موير أن الهُوَّة بين الشخصيات والحَبْكة تكاد تختفي تمامًا فيما أسماه بالرواية الدرامية، فليست الشخصيات فيها جزءًا من آلية الحبكة، ولا الحبكة مجرد إطار بُدائي يحيط بالشخصيات؛ ذلك أن السِّماتِ المعينة للشخصيات تحدِّد الحدث، والحدث بدوره يطوِّر الشخصيات في تفاعُل وتبادُل مستمر حتى نهاية الرواية . والرواية الدرامية في أعلى مستوياتها تبلغ درجة التراجيديا الشّعرية، تمامًا كما تربط رواية الشخصية بالكوميديا .

والرواية الدرامية تعتمد في بنائها الصارم على قانون السببية؛ فالتغيير في الموقف يتضمَّن تغيُّرًا في الشخصيات . وهذا التسلسُل الحتميُّ يحتوي على صدق داخلي في تَتَبُّعِه لتكشُّف الشخصية، وصِدقٍ خارجيٍّ بوصفه تطويراً للحدث . فرواية الشخصية مثلاً تهتم مباشَرةً بالجانب الخارجي للواقع فحسب، وتُبْرز التناقض بين الحقيقة والمظهر، بين الناس كما يبدون أمام الآخرين وكما هُم في الحقيقة، أمّا الروايةُ الدرامية فإنها تبيِّن أن الحقيقة والمظهر شيء واحد، وأن الشخصية حدث وأن الحدث شخصية . قد تتضمَّن الحَبْكة أحداثًا متقابلة، لكن هذه الأحداث ليست مجرد متناقضات عشوائية . والحَبْكة منطقية لأن في الشخصيات ما لا يتغير، ويحدِّد استجابات

بعضها نحو بعض، واستجاباتها نحو الموقف الراهن؛ ولذلك تسير الأحداث سيرًا يجمع بين التّلقائية والمنطق معًا، ما دامت الشخصيات تتغيّر تغيُّرًا مطّردًا يخلق احتمالات جديدة . ويفضّل أن يكون التوازن بين الحرية التلقائية والحتمية المنطقية مُحكَمًا إلى حدٍّ كبير .

والأحداث في رواية الشخصية تبدأ بشخصية منفردة متفرِّدة، ثم تمتد وتتسع في محيطها لتشمل صورةً متكامِلة للمجتمع، أمّا أحداث الرواية الدرامية فلا بد أن تبدأ من شخصيتين على الأقل، ومن نُقَط متعدّدة على محيط الدائرة، وليس من مركزها كما في رواية الشخصية . وتتحرّك هذه النقط أو الخطوط تجاه المركز الذي يتمثل في حدث واحد رئيسيٍّ، تتجمّع فيه كل الأحداث الثانوية والفرعية وتذوب تمامًا . كذلك فإن رواية الشخصية تمرُّ بشخصياتها التي لا تتغيّر أبدًا عبر مشاهد متغيِّرة، وطُرق متعدّدة في الحياة الاجتماعية، في حين تجسِّد الرواية الدرامية البُعد الإنسانيّ الكامل للتجربة من خلال الشخصيات ذاتها . فالشخصيات في الأولى غير قابلة للتغيير في حين يتغيّر المنظر، أمّا في الثانية فالمنظر غير قابِل للتغيير في حين تتغيّر الشخصيات بتأثيرها المتبادل بعضها على البعض .

ومع ذلك لا توجَد روايات من الشخصيات البَحْتة، ولا روايات من الصراع البَحْت؛ وإنما هي روايات يغلب عليها هذا الطابع أو ذاك . وهذا الطابع هو الذي يمنحنا المعنى المعبِّر عن التنوُّع الإنساني، إذا التزم بحدوده الخاصة به . فرواية الشخصية لا يمكن ـ بدون خاصية ثبات شخصياتها النمطية ـ أن ترينا هذا التنوُّعَ الواضح الملامح للشخصية والسلوك؛ ذلك أن تَحدُّد الشخصية وثباتَها، أي كمال كل شخصية في كل لحظة، هو الذي

يكشف التنوُّع، ويجعله واضِحًا بذاته . فإذا أردنا أن نرى بوضوح ما بين جماعة من الأحياء من تَبايُن ـ فإنه يتحتَّم علينا أن نوقف حركة أفرادها حتى لا يتغيَّروا أثناء نظرتنا إليهم ، وإلا بَلْبَلَ التغيُّرُ قدرتنا على التمييز؛ إذ يندمج ما بينهم من تباين أحيانًا فيما بينهم من تماثُل، ثم يظهر ثم يعود فيندمج مرة أخرى . أمّا الروايةُ الدرامية فلا تستطيع أن تقدِّم تجربة شخصياتها بما لها من مدًى واسع، وتجريدٍ من الشوائب الاجتماعية العالِقة بها، بدون مجالها المحدَّد أيضًا . ولذلك يرى إدوين موير أن حدود رواية الشخصية والروايةِ الدرامية هي في الحقيقة حدودٌ معقولة وضرورية، وإن بدت في ظاهرها متعسِّفة؛ لأن الروائيَّ بمراعاتها يستطيع أن يَبلُغ الأثر المطلوب، وأن يوضِّح رؤيته الخاصة للحياة .

وإذا كان إ. م. فورستر في كِتابه « ملامح الرواية » يقسِّم الشخصيات إلى شخصية ثابتة أو نمطية أو مسطَّحة يمكن التعبيرُ عنها بجملة واحدة أو بجمل قليلة؛ وإلى شخصية درامية تنمو، ومن ثم لا يمكن التعبيرُ عنها بجملة واحدة، أو بجُمل قليلة ـ فإنه يربط الشَّخْصيةَ الأولى بالفكاهة والسخرية والتهكُّم والنقد الاجتماعي، في حين يربط الشخصيةَ الثانية بالنُّمُوِّ الدرامي والتكامُل الشخصي، الذي ينظر إلى الحياة نظرةً جادة مهمومة، بل وتراجيدية في أحيانٍ كثيرة .

ولعل كلام فورستر يعني أن للشخصية المسطَّحة بُعدَيْن، فهي إذا كانت مصنوعة بمعنًى ما لأنها تستمرُّ في ترديد أشياء على أنها حقيقية، وربما كانت حقيقية ذات مرة، لكنها تخلَّت منذ زمن بعيد عن وجودها المقنع الأول، وفقدت دلالتَها الفعلية الواقعية ـ فإنها عندما تردِّد آراءها بهذه الآلية،

تُصبح موضوعًا ممكنًا للتفكُّه والسخرية . أمّا الشخصية الدرامية فليست أسيرة العادة مثلها، فهي الاستثناءُ الدائم الذي يحطّم العادة أو تتحطّم من أجله العادة . إنها تكشف حقيقة ذاتها، أو هي، بمعنًى آخر، تنمو وتُحيل طبيعتها الحقيقية إلى دراما، في حين لا تفعل الشخصية المسطّحة سوى القيام بتجسيدٍ للعادة في المقام الأول من خلال طبيعتها المفتعَلة، أو على أحسن وجه، تردّد شيئًا ما كان حقيقيًا ثم لم يَعُدْ كذلك . ولهذا فإن كلام الشخصية الدرامية حقيقيٌّ فعلاً، ونابعٌ من طبيعتها، وصراعها ومصيرها، في حين يبدو كلام الشخصية المسطّحة مظهريًا، تتشدّق به دون تجربة شخصية عميقة كامنة بين كلماتها وألفاظها وسلوكياتها .

ويفرّق فورستر بين البشر في الحياة الواقعية والشخصياتِ في الأعمال الأدبية، فيقول: إن الروائي نفسه واحدٌ من هؤلاء البشر، ولذلك هناك تقارب شخصيٌّ بينه وبين مضمونه، ينعدم في كثير من أشكال الفنّ الأخرى مثل الموسيقى والشّعر والفن التشكيليّ . فالروائي يمكنه أن يصنع لنا عِدّةَ كُتَل من الكلمات التي تَصِف الإنسان، ويمنح هذه الكُتَلَ أسماء ويعين جنسها، كما يَنسب إليها حركاتٍ وإشارات معقولة، ويجعلها تتكلم، وذلك باستخدام الأقواس، وربما جعلها تتصرّف تصرُّفًا مناسبًا . وهذه الكُتَل من الكلمات هي الشخصيات التي لا تأتي ببرود إلى عقله، بل قد تُخلَق في اضطراب أو حتى هَذَيان، وتتكيّف طبيعتها بآرائه عن الآخرين؛ وعن نفسه، كما أنها تتغير طبقًا للعناصر الأخرى من عمله .

والاختلاف بين البشر في الحياة والشخصياتِ في الأدب يتضح في الفوارق بين عمل المؤرّخ والأديب، برغم اهتمام كلٍّ منهما بالشخصية .

فالمؤرِّخ يتعامل مع أفعال، ومع شخصيات البشر إلى الحدّ الذي يمكنه فيه أن يستنبطها من أفعالهم، لكنه لا يَعرف عن وجودهم شيئًا حتى يطفوا على السطح، فلا بد أن يقولوا شيئًا أو أن يفعلوا شيئًا ملموسًا حتى يَنموَ إلى عمله فيحلّله ويدرسه . فهو لا يَعرِف إلا ما قد انكشف بالفعل، وغالبًا ما يكون من نوع الأحداث والمواقف التاريخية حتى لو كان من خلال الوثائق السرية، لكن تظل حياة الشخصيات التاريخية مستترةً خفية، وهذه الحياة المستترة الخفية هي مجال عمل الروائي حتى لو لم تكن شخصياته تاريخيةً بل من النوع العاديّ .

ويتفق فورستر مع الناقد الفرنسي آلان الذي يؤكّد أن لكل كائن بشري جانبَيْن يُناسِبان التاريخ والرواية، فكل ما نلاحظه في الأعمال المادية لإنسانٍ ما، وما يمكن استنباطُه عن حياته النفسية والروحية من هذه الأعمال، يقع داخل حدود التاريخ . أمّا عن الجانب الخياليّ أو الشعوريّ أو اللاشعوريّ الذي يشمل الانفعالات المجرَّدة، من أحلام، وأفراح، وأتراح، واعترافات بينه وبين نفسه، مما يمنعه خُلُقُه و خجلُه من البوح بها ـ فإن التعبير عن هذا الجانب من الطبيعة البشرية هو أحدُ الأعمال الرئيسية للرواية؛ وبالتالي فإن المؤرِّخ يسجِّل ويحلِّل في حين يُبدِع الروائي ويَخلق .

ونحن في الحياة اليومية لا يفهم أحدنا الآخر؛ إذ لا يوجد الاعتراف الكامل الذي يتخطى كل الحواجز . فنحن يعرف بعضنا البعض على وجه التقريب؛ من خلال كلمات قد لا تنقل معانيها كاملة، وإشارات خارجية قد تكون أقلّ وضوحًا من الكلمات، ومع ذلك فهذه تكفي جدًّا كأساس لاجتماع الناس بعضهم ببعض، بل للألفة أيضًا . ولكن في الرواية يتمكّن

القارئ من فهم الناس فهمًا تامًا، إذا أراد الروائي، إذ يمكن إظهارُ حياتهم الداخلية والخارجية وكأنها تحت مِنظار مكبِّر ؛ وهذا هو السبب في أنها تبدو أكثر وضوحًا من شخصيّات التاريخ، أو حتى من أقرب الناس إلينا . فالروائي يقول عن شخصياته كلَّ ما يمكن قوله، حتى لو كانوا غير كامِلين أو غير حقيقيين، فهم لا يحتفظون بأسرار، في حين يحتفظ أقاربنا وأصدقاؤنا بأسرارهم فعلاً، مهما تميَّزوا بالصراحة والتِّلقائية، ذلك أن إخفاء الأسرار المتبادَل شرطٌ من شروط الحياة في هذه الدنيا . وطالما أن الشخصية الروائية تعيش داخل عمل له قوانينُه، التي تختلف عن قوانين الحياة اليومية ــ فإنها تبدو حقيقيةً ومقنِعة حينما تعيش طبقًا لتلك القوانين، وهي حقيقية ليس لأنها مثلنا وإن كانت تُشبِهنا في معظم الأحيان، ولكن لأنها مقنِعة وفعّالة وموظَّفة داخل عالمها الروائيّ، والكاتب يعرف عنها كل شيء، وقد لا يُخبِرنا بكل شيء، فكثير من الحقائق حتى تلك التي نعتبرها واضِحةً قد يُخفيها، لكنه يجعلنا نشعر أن الشخصية يمكن شرحُها برغم أنها لم تشرح، وبذلك نخرج بالحقيقة التي لا يمكن أن نخرج بها من الحياة اليومية .

ففي حياتنا اليومية لا يمكننا أن نكشف عمّا في أنفسنا، حتى لو أردنا، فما نُسمِّيه ألفةً ما هو إلا شيء مؤقَّت، والمعرفة التامّة خداع، ولكن في الرواية يمكننا أن نعرف الناس تمامًا . وبالإضافة إلى ما نحصل عليه من سرور في القراءة فإننا نجد أيضًا تعويضًا عن غموضهم في الحياة . والروائي في هذا أكثر إقناعًا من المؤرِّخ؛ لأنه يكاد يُمسِك بتلابيب الحقيقة، وحتى لو فشل في هذا، فتكفيه المحاولة، خاصة وأن في إمكانه أن يجعل شخصياته تعيش دون طعام أو نوم، ويوقعهم في الحُب، ولا شيء غير

الحُب، بشرط أن يعرف كل شيء عنهم، وبشرط أن يكون هو مبدِعَهم؛ فهم أناس، حياتنا الخاصة نراها، أو يمكن أن نراها، في حين أننا أناس حياتهم الخاصة غير ظاهرة .

كذلك فإن الروايات يمكن أن تُسرِّيَ عنا حتى لو كانت عن أناس أشرار؛ فهي تخلق جنساً بشريًا يمكننا أن نفهمه أكثر وأفضل، ولذلك يكون أسْلس قياداً، فهي توهمنا بالفِطنة والقوة اللتين نفتقدهما في حياتنا اليوميَّة . لكن الأمر لا يَقتصِر على الوهم، بل إننا بفضل قراءة الروايات نُصبح أكثر وعيًا بالحياة الواقعية، وأعمق استيعابًا للمجتمع المعاصر؛ فالشخصيات الروائية مخلوقاتٌ تعيش داخل عالم مثلنا وغالبًا ما تكون غير منسجِمة معه، ولذلك فهي تعيش صراعًا يُشبِه إلى حدٍّ كبير قوانين الصِّراع التي تحكم حياتنا اليومية، وفهمُنا لهذا هو فهمٌ لحياتنا العملية .

ومن هنا كانت الاستخداماتُ المتعدِّدة لعنصر الشخصية الأدبية ابتداءً من مَلاحِم هوميروس حتى الآن . ومن الواضح أن هذا العنصر الحيويَّ سيظل أحد مجالات التجريب والتجديد المفتوحة أمام الأدباء والروائيين على مَرِّ العصور، بهدف الوصول إلى فهم أفضلَ للنفس البشرية نفسها، من خلال الأعمال الناضِجة شكلاً، والواعِية فكراً .

الفصل الرابع عشر
الشَّكْلُ الفَنِّيّ

على مَرِّ عصور الفن والأدب ثبت لدينا أن الشكل الفنيّ ضرورةٌ مُلِحَّة، لا يمكن تجاهلُها في أيِّ فرع من فروع الفن؛ فهو الحصيلة الجمالية لتفاعلات جزئيات المضمون وحيوية خلاياه، كُلَّما كان مضمون العمل الفنيّ مرتبطًا بخط أساسيّ، يلعب دور النغمة الرئيسية، وبقية الخطوط تلعب دور التفريعات والتنويعات الجانبية، التي تجسِّد الخط الأساسيّ وتُبلوره ـ ساعدنا هذا على إخراج الشكل بالأسلوب الجمالي، الذي يمنحه شخصيته المميزة .

والشكل الفنيُّ الناجح هو النتيجة المباشِرة لنجاح الفنان في استيعاب مضمونة الفكريِّ، وإخضاعه للمقومات الدرامية التي تعتمد على الأدوات الفنية، مثل: الحوار والشخصية والموقف والحدث ... إلخ عند الأديب، والألوانِ والألحان والإيقاعات عند الموسيقي، وهكذا . وعلى الرغم من اختلاف الأدوات باختلاف الفنون ـ فإن الهدف النهائيَّ لها كلها يتمثَّل في الشكل الفنِّي الجميل المتميِّز، بل إن هذه الأدوات يمكن أن تُسْتخدَم في أكثر من فنٍّ بحكم تداخلها الذي قد تفرضه وحدة الفنون . والشكل الفنيُّ بصفة عامة ليس مجرد زخارفَ خارجيةٍ مَظهرية، يُضيفها الفنان أو الأديب ليرغِّب القارئ أو المتلقِّيَ في الاطِّلاع على مضمونه، كما يفعل

النّقّاش عندما يقوم بطِلاء جدار لإخفاء جَهامة الطوب .

وليس هناك الشكل الفنيُّ المسبق المحدَّد الذي يمكن فرضُه على أيّ عمل فنيّ، فالشّكل ليس مجرد قالَبٍ نقوم بصب المضمون فيه، والأشكال الفنية تختلف اختلافَ بصمات الأصابع، وهنا تبرز أهمية وعي الفنان بمضمونه . ونحن لا نطلب من الفنان أن يكون واعِيًا باستمرار، وإلا تحوَّلت التّلقائية الفنية عنده إلى حرفية تسود فيها الصّنعة على الفنّ، ولكننا نقصد بهذا أنه طالما أن الشكل يجسد جزئيات المضمون الفكري على المستوى الفني ـ فإنه يتحتّم على الفنان ألا يتدخل في توجيه السّياق وجهة معينة، بل عليه أن يترك العمل الفني يشكّل نفسه بنفسه، طبقًا للتّسلْسُل المنطقي والتلاحم الدرامي بين جزئيات المضمون . ولكن إذا أحسّ بوعيه الفني أن التسلسُلَ قد توغّل في طريق مسدود أو حلقة مُفرَغة، فيجب عليه أن يترك القياد لوعيه الفنيّ الحادّ؛ كي يوجّه الأحداث، ويطوّر الشّخصيّات، ويدفع الصّراع الوُجهةَ التي تتفق ونظرته الشامِلة إلى العمل ككل .

فمن خلال الوعي الناضج الشامل بالشكل الفنيّ يرى الفنان الجزء في ضوء الكل . وأحيانًا يُبالغ الجزء في السير في طريق قد يُخِلُّ بتناسق الشكل الفنيّ، عندئذ لا بد أن يكون الفنان له بالمرصاد، أمّا إذا لم يشذَّ الجزء عن الكل فإنه يتحتّم على الفنان أن يقلل من حدة وعيه؛ حتى لا تسودَ الحرفة بأدواتها الصارمة المحدودة على انطلاقات الفنّ التّلقائية بكل حيويتها الخلاقة . وليس من الخطأ أن يكون الفنان ناقِدًا لعمله في أثناء عملية الخلق؛ حتى يختارَ ما يتلاءم مع طبيعة عمله، ويرفض ما يتنافى معها، ولكن من الخطأ أن يَستمِرَّ على نفس حِدَّة الوعي التي لا تُعَدُّ الأداة الوحيدة

في إبداع عمله الفنيّ .

ويقول الناقد المعاصر كينيث بيرك إن الشكل بالنسبة للإنسان خاصيَّة طبيعية كالنُّباح بالنسبة للكلب، فأينما وُجِد الإنسان ومهما بلغت حضارتهُ فهو لا يستطيع إلا أن يُلاحِظ بالفطرة وجود أشكال معينة، يتأثَّر بها عن وعي فيُحاوِل أن يقلِّدها . والإنسان لا يستطيع أن يتعرَّف على أي شيء على وجه هذه الأرض إلا إذا كان لهذا الشيء شكلٌ يَرتسِم في ذهنه، ولذلك واكب الفن تطور البشرية في كل مراحلها التاريخية، وفي كل مَناطِقها الجغرافية؛ فقد عَمِلَ على إعادة صياغة أشكالها الطبيعية متفرِّدةً حتى يتمكَّن الإنسان من التعرُّف عليها وإدراك أبعادها .

والشكل هو الذي يمنح العمل الفنيّ معناه من خلال التتابع الحتميّ بين مراحله حتى النهاية ؛ فالقصة ـ مثلاً ـ التي لها بدايةٌ و وسط ونهاية، لا بد أن تبدأ من نقطة معينة تتضمَّن خطوطاً محدَّدة، تتوازى ثم تتشابك، بحيث تؤدِّي إلى النقطة التي تليها، وهكذا حتى نهاية القصة، بشكل يُعَدُّ محصِّلة طبيعية لبداياتها . والقارئ يستمتع بهذا التتابُع المنطقيّ الحتميّ؛ لأنه يُثير فيه رغباتٍ طبيعية، مثل الفضول والشوق لمعرفة ما سوف يلي، ثم يقوم بإشباعها على نحو يُرضي القارئ ويُمتِعه . فإذا مهَّد الشاعر ذهن القارئ و وجدانه لحالة شعورية معينة ـ فلا بد أن يُشبِع هذه الحالة في المرْحلة التالية . وفي الموسيقى مثلاً لا بد أن يوجد لكل نَغْمة ما يُقابِلها؛ حتى لا تتحرَّكَ حالة المستمع الشعورية في فراغ؛ فالأنغام والألحان ليست لها قيمة في حدِّ ذاتها، وإنما تنبع قيمتها من تَتابُعِها في نظام معين، يحقِّق إثارة إحساس المتلقِّي بالتوافق الطبيعي، ولا يتأتَّى هذا الإحساسُ إلا من

خلال الشكل الفنيّ .

ويعتمد عنصر الحتمية في الشكل الفنيّ على المفارقة، أو التوازي، أو المقارنة، أو التنويع، أو التوحيد، أو التّكرار، أو المقابلة، أو أي شكل آخر، يُكسب العمل فردية، ويجعله يُثير في نفوسنا إحساساً يُشبِعه فيما بعد . ولذلك هناك فارق أساسيٌّ بين الحادث والحدَث؛ فالحادث الذي نقرأ عنه في صفحة الحوادث في الصحيفة اليومية هو غايةٌ في حدّ ذاته، أمّا الحدث الذي يواكِب الأحداث في قصته مثلاً، فلا قيمة له في حدّ ذاته؛ ذلك أن قيمته لا تنفصل عن النسيج العام لأحداث القصة، ومن ثم عن شكلها الفنيّ الذي لا يسعى وراء الحقائق والوقائع في ذاتها ولِذاتها، وإنما يُخضع هذه الحقائق والوقائع لإثارة إحساس معين وإشباعه .

ولذلك لم تَعُدِ البلاغة الأدبية في عصورنا تعني الفصاحة القائمة على المحسّنات البديعية واللفظية، والبيان الرصين الجَزْل، والأسلوب الإنشائي الذي لا يفرّق بين البلاغة والمبالغة، وإنما أصبحت البلاغة خَلْقَ شكل محدَّد، يملك حياة عضوية داخلية خاصة به ؛ أي أنه شكلٌ يجسِّد الإحساس المجرد ويُعادِله، بحيث ينتقل من داخل الفنان إلى كيان آخر مستقل، يستطيع المتلقّي أن يُشارِكه فيه مشاركةً موضوعية . وهذا ما أسماه ت. س. إليوت بالمعادِل الموضوعي، الذي ينهض على الحتمية العضوية المنطقية، التي تشترط أن يقوم كلُّ جزء داخل العمل الفنيّ بالتمهيد للجزء التالي، وهكذا ومن خلال هذا السياق الحتميّ يُثير العمل الأدبيُّ في داخل المتذوّق أحاسيس طبيعية، تتعدّد بتعدُّد القُرّاء والمتذوّقين، لكن العمل الفنيّ الناضج قادر في النهاية على إشباعها . ولا يمكن أن يتمَّ هذا الإشباعُ إلا

من خلال الشكل العضويّ المتكامِل للعمل .

والحديث عن الشكل لا بد أن يَجرَّنا إلى الحديث عن المضمون بحكم استحالة الفصل بينهما، فهما وجهان لعُملة واحدة، هي العمل الفنيُّ نفسه . فالمضمون في العمل الفنيّ يختلف اختلافًا جذريًا عن المضمون في مجالات المعرفة والتعبير التي نُمارِسها في حياتنا العملية . فعندما نقرأ مقالة في صحيفة يومية مثلاً، فإننا ننتهي منها بمجرد أن نستوعب مضمونها المتمثِّل في وجهة نظر كاتبها، أمّا شكلها فلا يهم في كثير أو قليل طالما أنه قام بدور الموصِّل الجيد لأفكار الكاتب، فالشكل هنا عبارة عن وسيلة لغاية متمثِّلة في توصيل المضمون فحسب . أمّا في العمل الفني فالشكل والمضمون هما الوسيلةُ والغاية في اللحظة نفسها، فالمضمون لا تنتهي جدته بمجرد معرفته كما يحدث في المقال أو الخبر الصحفيّ أو البحث العلمي، بل يستمد جدته من الشكل الفني الذي لا بد أن يكون جديداً بالضرورة . فمثلاً استعار شكسبير مضمونَ مسرحياته من الأساطير والقصص التاريخية المعروفة، أي أن المضمون أو الخبر فيها ليس جديداً أو مُهمًا في حدّ ذاته، لكنه يَستمدُّ أهميته الجديدة من اندماجه في نسيج المسرحية لإحداث إحساس معين، أو تجربةٍ نفسية يمرُّ بها المتذوِّق، وهي التجربة التي تمثِّل الجانب العملي لمفهومنا المجرد عن الشكل الفنيّ .

والمضمون من خلال الشكل لا يزوِّد المتذوِّق بمعلومات جديدة عن شيء غامض، فهذه ليست مهمة الفن الذي يعتمد في جانبه العملي السيكولوجي على تزويد المتذوِّق بمنفذ للتنفيس عن نزعاته المكبوتة، وتنسيقها داخل البناء الفكريّ والخياليّ للعمل الفنيّ، وهي العملية التي

أسماها إ. أ. ريتشاردز « بالقيمة » أو القدرة على إشباع الإحساس والرغبة المثارة بطريقة أو بأخرى . فالفنان يستطيع أن يثير في نفس الجمهور حالاتٍ ذهنيةً وشعورية لا تقف عند مرحلة الإثارة، بل تنتقل إلى مرحلة التناسق، حين تتخلّص نزعاتُ النفس من التشويش والاضطراب والتشتيت الذي تُعاني منه من جرّاء ضغوط الحياة اليومية، وهي المرحلة التي تبدو فيها نزعات النفس وكأنها توشِك على أن تتحقّق، وبذلك يعوِّضنا الفكر والخيال عن النقص الذي نُعاني منه في حياتنا العملية، والذي يمنعنا من التعبير عن هذه النزعات بطريقة عملية وصحيحة في آنٍ واحد .

ولذلك يعد الفنُّ نوعًا من أنواع السِّحر الذي ينفذ إلى داخل المتذوق من خلال الحواس، ثم يُحدث تأثيراتٍ معينة في الجهاز العصبي، يكون من شأنها امتصاص الاضطراب الذي يهزُّه ويُوتِّره، والانتقال بنزعات النفس المشوَّشة المشتَّتة إلى مرحلة الاستقرار والتناغم؛ وبذلك يشعر الإنسان في حضرة العمل الفنِّيِّ بنوع من استيعاب معنى الوجود، والسيطرة على الذات، والارتياح المُمتع؛ نتيجةً للتخلُّص من الاختلاجات المكبوتة أو المدمِّرة . وهذه العملية المثيرة لا يمكن أن تتأتّى من خلال فهم المضمون أو الفكرة، بل عن طريق الشكل الذي تتخذه التجربة الجمالية والسَّيكُولوجية في داخل الفنان، وهو الشكل الذي ينتقل بكل عملياته وإيحاءاته ومراحله إلى داخل المتذوِّق فيمرُّ بنفس تجربة الفنان، وهو ما يسمِّيه النقد الحديث بالأثر الكلي للعمل الفني . إنه أثر غير قابِل للتجزئة أو الانفصال، فمن العبث البحثُ عن قضية أو مشكلة أو فكرة تُعالِجها قصة ـ مثلاً ـ منفصلة عن كيانها العضوي ككل؛ فالفكرة هي التي تشكِّل هذا الكيان لحظة بلحظة؛ أي أن

شكل العمل الفني ليس مجرد قالَبٍ يُسَبُّ فيه المضمون، وإلا كان الانفصال العضوي بينهما سهلاً .

هنا يمكن أن نتساءل عن دور الناقِد في مواجهة عملية تحليل العمل الفني إلى عوامله الأولى، برغم افتراضنا المُسبَق بالوحدة العضوية التي تأبى هذا النوعَ من التشريح؛ فالعمل الفني وحدة، وهو لا يمكن أن يُفهَم نظريًا، أو يُتذوَّق جماليًا، إلا على هذا الأساس . ونحن حين نستمتع بعمل فنّيٍّ ما، لا نكون واعين بالمضمون أو الفكرة أو الصورة أو التعبير بوصفها كيانات مستقلّة؛ ذلك أن تفتيت العمل إلى هذه الأجزاء قضاءٌ على معناه وكيانه وقيمته .

ومع ذلك يمكننا القولُ بأننا في العملية النّقديَّة نقوم بالفعل بتحليل العمل، وذلك للحكم على كيانه وقيمته . فنحن نتحدَّث عن إيقاعه أو لونه أو اتجاهه، وهذا واجب مفروض على كل ناقد . والعمل الفنيُّ الناضج بطبيعته شديد التعقيد، شأنه في ذلك شأنُ أيِّ جسم حيّ ، ونحن لا نستطيع أن نتحدَّث عنه على أي نحو إلا بتحليل نسيجه المعقَّد المتشابِك إلى عوامله الأولى، كذلك لا نستطيع أن نتحدث إلا عن شيء واحد في المرة الواحدة؛ أي أن التحليل عملية محتومة في النّقد الفنّي، لكنها محفوفة ببعض المخاطر إذا ما أسأنا استخدامها، وذلك بتجريد عنصر واحد من كيانٍ كليٍّ عينيّ، ثم الاعتقاد بأن هذا العنصرَ سيكون له، عندما يتم عزلُه بهذا الأسلوب، نفسُ الخصائص التي كانت له عندما كان جزءًا من الكيان الكلي؛ فالعنصر عندما يكون جزءًا من الكيان الكلّي؛ تكون له علاقات بالعناصر الأخرى المتفاعلة معه والمشكّلة للكيان، وهي عَلاقات تؤثّر فيه

وتُحدِث اختلافًا في طبيعته .

ويؤدّي هذا الفهم الخاطئ لطبيعة النقد التحليلي الموضوعي إلى خطأ آخر يجعلنا نعتقد، بعد تحليل قيمة كل من العناصر، بأن قيمة العمل الفنيّ لا تعدو أن تكون مجموعَ كل هذه القيم الجزئية . ومعنى هذا أن التحليل تحول إلى تشريح العمل إلى أعضاء وخلايا وشرايين منفصلة عن بعضها بعضًا . أمّا التحليل الموضوعيُّ فيحتّم أن تكون دراستنا لأي عنصر دراسة مستنيرة واعية على الدوام بطريقة ارتباطه بالعناصر الأخرى، بل إن الدراسة التحليلية ذاتها لا بُدَّ أن تذكِّرنا بهذه العلاقات العضوية المتعددة في مواضع متعدِّدة، بحيث لا نستطيع تحليل أي عنصر تحليلاً له معناه ودلالاته، إلا إذا تذكّرْنا مكانه داخل الكيان الكامل للعمل الفنيّ، ذلك أن عناصر الشكل والمادة والتعبير، بالنسبة إلى العمل الواحد، لا وجود لها إلا في داخل ذلك العمل، ففيه يؤثّر بعضُها في البعض ويتفاعل معه . وهي لا تكون على ما هي عليه، ولا تكون لها قيمتها إلا نتيجةً لعَلاقاتها المتبادَلة .

وقد أوضح تيودور جرين، في كتابه « الفنون و فن النقد »، أن الحقيقة القصوى في كل نظرية جمالية هي العملُ الفنيُّ المكتمل بكل ما فيه من عينية و وحدة عضوية . وإذا كان من الضروريّ أن نفكّكه ونتعدى بذلك على تركيبه الحيّ، وذلك من أجل تحليله وفهمه وتذوُّقه ــ فإن النظر إلى العمل الفني على أنه مجرد مجموع من العناصر المكوّنة، والاعتقاد بالتالي أن أيّ عنصر مكوّن، يمكن أن يظهر أو يختفي دون أن يجني منه العملُ كسبًا أو خسارة أساسية، إنما هو ارتكاب لخطيئة لا تُغْتَفَر في دراسة الفن؛ فالعمل الفنيُّ أكثر من مجرد ترتيب لعناصرَ ماديةٍ بهدف الوصول إلى

الشكل . فنحن عندما نُدركه جماليًا، نجده ينطوي على انفعالات، وصور، وأفكار، وغيرها من العناصر التي تختلف من عمل لآخر اختلافَ بصمات الأصابع .

ولكي نتفادى كل الأخطار الناجمة عن عملية التحليل ـ فإنه يجب أن يكون التحليل على مستوًى عالٍ من التعميم؛ ذلك أن مصطلحات « المضمون » و« الشكل » و« التعبير » ـ على حدِّ قول جيروم ستولنيتز في كِتابه « جماليات النقد الفني وفلسفته » ـ هي مقولات تتسم بالشمول الشديد، أي أنها تصنِّف أوجه الشبه بين عناصر مختلِف الموضوعات الفنية . فأنغام سيمفونيتين مختلفتين هي العناصر الحسية لهذين العملين، وبالتالي فهي تندرج تحت مقولة « المضمون » أو « المادة ». ومع ذلك فإن كل عنصر ماديّ، كما يقع في عمل بعينه، هو أيضًا عنصرٌ ينفرد به ذلك العمل وحده . كذلك لا يمكن أن يكون للعمل « تعبير » فحسب، بل إن ما يعبِّر عنه له طابَعٌ نوعيٌّ خاص .

ومن الخطأ أيضًا أن نظن أنه ينبغي على جميع الأعمال الفنية أن تتضمَّن من المواد أكثرها جاذبية، أي أنه يتحتَّم على الفنان أن يختار على الدوام عناصرَ هي في ذاتها متألِّقة حسيًا، ومثيرة انفعاليًا . وتؤدي هذه الطريقة الخاطئة إلى القول بأن مضمون الفن ليس أية مادة عتيقة، فألفاظ الشاعر العظيم ليست نفس الألفاظ المتكرِّرة الجوفاء، التي نجدها في الخطابات المَصْلحية، وهو الرأي الذي أورده الناقِد المعاصِر د. و. جوتشوك في كِتابه « الفن والنظام الاجتماعي »، والذي ثبت خَطَلُه إذا ما أخذناه بمعناه الحَرفي، بوصفه قاعدةً تَسري على الشِّعر كله . فهناك قصائد كثيرة

في الشّعر الحديث تَستخدم اللغة المصلحية استخداماً مباشراً صريحاً . يكفي أن نذكر على سبيل المثال أشهرَ قصيدةٍ في القرن العشرين وهي « الأرض الخراب » للشاعر والناقد ت. س. إليوت الذي استخدم فيها لغة الأعمال التجارية ومصطلحات التأمين والشحن .

إن من الخطأ أن نقوم بتعميم شامِل بشأن قيمة عنصر واحد، دون أن نأخذ في الاعتبار الطريقة التي يُستخدَم بها هذا العنصر في عمل فني متكامل؛ فالأعمال الفنية هائلة التنوّع والاختلاف، ولذا كان أي تعميم من هذا النوع محفوفاً بالخطر . ولا يمكن معرفةُ ما إذا كان المضمون يفيض بالحيوية والتعبير الخصب، إلا بتجربة جمالية وتحليل للعمل الذي يتضمّنه . فقد تبدو الألفاظ قبل دخولها القصيدةَ نمطيةً جوفاء، لكنها تُصبح حافلة بالحرارة والإثارة عندما تَعثُر على وظيفتها داخل القصيدة الكاملة . ففي قصيدة إليوت، تؤدّي الألفاظ التّجارية بسرعة وفعالية إلى كشف طبيعة شخصية السيد يوجنيدس، تاجرٍ سميرنا الذي ترتبط به هذه الألفاظ، وهي تساعد، بصورة أعمّ، على وصف عمق الخلْفيّة المتمثلة في مدينة لندن المزيفة « غير الحقيقية »، مما يؤدّي بدوره إلى تكثيف الفكرة الرئيسية في القصيدة، وهي خَواء العالم الحديث وضياعه . فالقيمة الجمالية للمضمون تتحدّد على أساس جميع عَلاقاته السياقية المتبادلة مع كل عنصر آخر في العمل . ولذلك يحتّم الشكل الفنّيُّ المتكامل أن تكون العناصر الداخلة في التفاعل عناصرَ وظيفية، وليست مجرد عناصرَ جميلةٍ وجذّابة في حدّ ذاتها؛ فالعِبرة بالوظيفة وليست بالنمط المجرد . إن القصائد التي تَستخدم كثيراً من الألفاظ الخلابة ذات الوقع الجميل، دون أن تكون لها وظائف أخرى،

تحتل عادة مكانةً غير رفيعة على الإطلاق . وقد كان هذا عيبًا من عيوب الشاعر الإنجليزيّ ألجيرنون تشارلز سوينبرن، جعله يَعجِز عن الوقوف في الصفوف الأولى للشُّعراء الإنجليز .

وبصفة عامة فإن مفهوم الشكل الفنيّ ينطبق على مستويات أربعة، أهمُّها المستوى الأول الذي ينهض على تنظيم عناصر المضمون، وتحقيق الارتباط العضويّ المتبادَل بينها . و« الشكل » لفظٌ يدل على الطريقة التي تتخذ بها هذه العناصر موضعها في العمل، كلٌّ بالنسبة إلى الآخر، والطريقة التي يؤثّر بها كل منها في الآخر؛ أي أنه يشتمل على أنواع متعدّدة من العَلاقات، منها تَتابُعُ الأحداث التي تكوّن عقدة الرواية أو حَبكة المسرحية، ونوعية الوزن والإيقاع في الشِّعر، والترتيب المكاني للمساحات اللونية في التصوير، والتوازُن و التضادّ بين هذه المساحات، وتَعاقُب الحركات الجسمية في الرقص . ويدل الشكل بهذا المعنى أيضًا على نوع الوحدة التي تتحقّق بتنظيم المادة الحسية، أو المضمون الفكريّ، أو الموضوع المصوَّر . وهذا كله يحتّم علينا الكشفَ عن مختلِف أنواع الترتيب الشكلي، ثم عن الأساليب الشكلية الخاصة بفنٍّ بعينه، مثل القصيدة أو المسرحية، وأخيرًا البناء الشكليّ لأعمال معينة .

والمستوى الثاني لمفهوم الشكل الفنيّ يتمثَّل في أن عناصر المضمون لا تتسم فقط بصفات حِسية، كالدرجة اللَّوْنية أو الصوتية، وبالطابع الصوتي، والمعنى الحرفي في حالة الألفاظ، بل إن لها كذلك، سواء كانت فرادى أو متجمِّعة، دلالة تعبيرية . فالقوة والطابَعُ الاندفاعي اللذان تتسم بهما البقعة اللونية الحمراء يَبدوان عنصرًا داخلاً في اللون ذاته، على نحو ما يُدرَك في

الحياة اليومية، كذلك فإن روايات توماس هاردي تخضع لإحساس غير مريح بسطوة القدر . وإذا كان هذا المفهومُ للشكل الفنّيّ يشتمل على المفهوم الأوّل، كما يشتمل على تنظيم الدلالة التعبيرية، فإن المفهومَ الثانيَ ضروريٌّ أيضاً في تحليل العمل الفني . فإذا أردنا استيعاب قيمة العمل الفنيّ، فلا بد أن نرى كيف يعمل الفنان طَوال ممارسته لنشاطه على تطوير الصورة الخيالية التي توحي بها المادةُ الحِسية وتنويعها، وكيف يَبرز معنًى مثل قدرية هاردي من خلال أحداث الرواية، وكيف توضع الانفعالات المتعارضة كلٌّ في مقابل الآخر . إن تنظيم التعبير لا يؤدّي فقط إلى زيادة الدلالة الفكرية والانفعالية للعمل، بل إنه يُضفي على العمل وحدة أيضاً . وهكذا نجد في الأعمال الفنية الناضجة روحاً عامة سائدة هي التي تمنحها شخصيتها المتميِّزة .

أمّا المستوى أو المفهوم الثالث للشكل فيستخدم للدلالة على نمط محدَّد معيَّن من التنظيم، يتصف بأنه تقليديٌّ ومعروف وله شخصية متميِّزة وشبه عامة، مثل أشكال الملحمة والسونيت والمسرحية والرواية والقصة القصيرة في مجال الأدب، أو السوناتا والفوجة والسيمفونية في مجال الموسيقى ... إلخ . وهناك أشكال متفرِّعة عن هذه الأشكال العامة؛ ففي مجال السونيت نجد السونيت المكتوبةَ على نمط بترارك، والسونيت المكتوبة على نمط سبنسر . وهذا المفهوم يبدو أكثر تحديداً من المفهومين الأول والثاني، وهو يشير عادة إلى التنظيم الشكليِّ على المستوى الأول فقط، أي بمعنى نظام معين من نهايات القوافي في السونيت، وترتيب معيَّن لعرض الموضوعات اللحنية وتطويرها وتلخيصها الختاميِّ في السوناتا، دون اعتبار للدلالة التعبيرية . ومع

ذلك فإن العَلاقاتِ المتبادَلَةَ بين الأشكال الفنية تعود فتفرض نفسها علينا مرة أخرى . فالمقارنة بين المسرحية والرواية سرعان ما تؤدّي إلى مقارنة الإمكانات التعبيرية لكل منهما، وحدودهما التي لا يستطيعان تعديها، بل إن هناك من يمزج بين الشكل المسرحيّ والشّكْل الروائيّ لإيجاد إمكانات تعبيرية جديدة .

أمّا المستوى الرابع لمفهوم الشكل فيضيف إلى المستويات الثلاثة السابقة بُعدًا وصفيًا، يحدّد جودة الشكل أو رداءته في أعمال معينة . والشكل الرديء في هذه الحالة لا يعني سوى أن العمل بلا شكل على الإطلاق . وعمل فنيٌّ بلا شكل يعني بدوره أنه ليس عملاً فنيًا بأيّ مقياس أو معيار من المعايير النقدية الموضوعية . ولكن بين الشكل الجيد والشكل الرديء تتدرّج مهارات الفنانين والأدباء إلى حدود لا نستطيع حصرها، فمن الصعب القولُ بأن هناك شكلاً مثاليًا نموذجيًا لا يمكن أن يقترب منه الناقد مستخدمًا أسلحَتَه وأدواته التقليدية، كذلك لا يوجد الشكل المهترئ تمامًا؛ لأنه يعني أنه شيء آخر ليست له علاقة بالفن . إن المعالجة الفنية للشكل تخضع لاعتبارات نسبية كثيرة، وذلك على الرغم من أن الشكل الفنيّ في صورته النهائية يُعَدُّ شيئًا مطلقًا لا يقبل التغيير أو الحذف أو الإضافة . فالمضامين الفنية وتركيبها الشكليُّ أشدُّ تنوُّعًا من أن تقسَّم إلى شكل جيد وآخر رديء، بل هناك درجات لا يمكن حصرُها بين الجودة والرداءة .

لكن المعيار الأساسيّ لتقويم الشكل الفني بصفة عامة يتمثّل في مبدأ « الوحدة في التنوع » أو « الوحدة العضوية » . وتتحقّق هذه الوحدة على حدّ قول ديويت . هـ. باركر في كِتابه « تحليل الفن » عندما « يكون كل

عنصر في العمل الفنيّ ضروريًا لقيمته، بحيث لا يكون العمل متضمّنًا أيّ عنصر ليس ضروريًا على هذا النحو، ويكون كل ما هو لازم موجودًا فيه .» فالعمل الفنيُّ الناضج يتّسم بالتنوُّع والتعقُّد والتشابك، ومع ذلك فإن كلاً من العناصر يُسهم بشيء ضروري وحيوي كي يكون الكل ذا قيمة . كما أن العناصر يتكامل بعضُها مع البعض على نحو يَبلغ من الوثوق حدًّا، لا تؤدِّي معه الفروقُ الموجودة إلى فصم وحدة العمل، بل تمتزج معًا من أجل تحقيق هذه الوحدة . ومن هذا التكامل تنشأ قيمة لا يمكن أن تتمثّل في الأجزاء وهي فرادى، أو وهي متجمّعة على شكل آخر في نظام آخر . وهذا المعيار الأساسيُّ لتقويم الشكل الفني يمكن أن تنبع منه المقاييسُ التي تتنوّع باختلاف الفنون والآداب، والتي تكتسب من المرونة ما يُجنّبها الوقوع في خطأ فرض نفسها مُسبَقًا على الشكل الفنيّ لأيّ عمل .

الفصل الخامس عشر
الصَّمْتُ المَسْرَحيّ

من المعروف أن المسرح فنٌّ يعتمد أساسًا على الكلمة المنطوقة، ولذلك دارت معظم الدراسات النقدية والتحليلية حول الحِوار الدراميّ ومقاييسه ومعاييره، و وسائِل توظيفه في خدمة النص، وبَلْورةِ الشخصيات، وتصوير الأحداث . وما دام المسرح يعتمد على الكلام فلا بد أن نتوقَّع لحظاتِ صمتٍ يتوقَّف فيها الحوار؛ لأنه ليس من المعقول أن يستمرَّ تدفُّق الحوار دون فترات سكون أو لحظات صمت، فهذا شيء ضدُّ طبيعة الفن، وضد طبيعة الإنسان الذي يقدِّم هذا الفن . وعلى الرغم من اهتمام كُتّاب المسرح عبر العصور بالدلالات والمعاني التي يمكن أن توحِيَ بها لحظاتُ الصمت في الأداء ـ فإن الدراساتِ النقديةَ لم تحاول تقنين هذه الأداة الدرامية الحيوية تقنينًا نظريًا، يُنير الطريق للكُتّاب الجُدد، كي تُصبح هذه الأداة طوع أقْلامهم . صحيح أن أعلام الإخراج والأداء في المسرح تفنَّنوا في توظيف الصمت المسرحيّ لتوصيل أحاسيسَ ومعانٍ معينة إلى الجمهور، لكن الأمر ظل مقصوراً على الممارسة العملية، التي تختلف باختلاف وجهة نظر المخرِج أو المؤدِّي، ولم يقم النقد المنهجيُّ بدوره كاملاً في هذا المضمار، وخاصة فيما يتصل بالنص المكتوب .

ويبدو أن تعوُّد المثقّفين قراءةَ الأعمال المسرحية قراءةً صامتة ـ جعلهم ينسَون أن الكلمة المنطوقة هي الظّاهرةُ الأساسية والطّبيعية، وليس الكلمة المطبوعة أو المنشورة، فالناس يتعاملون فيما بينهم بالكلام المنطوق وليس بالكتاب المطبوع . ومع ذلك أهملَت الدّراساتُ النّقدية تحليل الصّوت والصّمت في آنٍ واحد، وركّزت على الصوت وحده . وإذا كانت أجهزة الإعلام الحديثة مثلُ السينما والإذاعة والتليفزيون قد أعادت إلى الكلمة المنطوقة قيمتها وسيادتها، لكننا في بَحْثنا اللاهِث وراء مضمون الكلمات المنطوقة نُهمِل الأسلوب الفني الذي قام بتوصيلها إلينا، وهو الأسلوب الذي يعتمد على العَلاقة العضوية بين الصّوت والصّمت .

إن الصّمت خاصيّةٌ أساسية من خصائص الكلام والحديث، سواء فَي حياة الناس بصفة عامة أو في عالَم ِ المسرح بصفة خاصة، فالصمت المسرحيُّ يمكن أن يكون أداةً فعّالة لتقديم مشهد جديد، أو أن يُبرز أهمية المشهد التالي، أو أن يَقطع الحوار في لحظة حاسمة ذات دلالة . إنها لحظة صمت تتكلّم فيها تعبيرات الوجه وحركات الممثّلين كلامًا يَعجِز عنه اللسان، مهما كان فصيحًا ومجلجِلاً، بالإضافة إلى أن لحظاتِ الصمت المسرحيِّ تُتيح الفرصة لِلجمهور لمزيد من التأمُّل، واستيعاب الدلالة الكامنة وراء الكلمات التي سبق النطق بها . أمّا إذا استمرَّ الكلام هادِرًا على منصة المسرح كبُركان متدفّق ـ فإن هذا من شأنه أن يُجهِد ذهن المتفرج، وقد يؤدّي به إلى السّأم من هذا الصّخب الدائر، الذي لا يريد أن ينتهي .

ولا شك أن إخراج النص المسرحيّ فوق المنصة يحتاج إلى تحليل

سيكُولوجي للحَبْكة التي تنهض عليها المسرحية؛ وبدون وَقَفات الصمت ولحظات السكون يُصبح مثلُ هذا الإخراج مستحيلاً؛ ففي هذه الوقفات واللحظات يَصِل ما قيل إلى نهايته الطبيعية المتمشّية مع إيقاع النص، ويَبرز أمام عقل المتفرج ونظره ما يَلوحُ في الأفق من كلمات ومعانٍ جديدة؛ ولذلك يمكن القولُ بأن العَلاقة العضوية بين الصوت والصمت باختلاف درجاتهما، تتحكّم في الإيقاع العام للمسرحية .

فالصمت يَخلق جوًّا من التوتُّر الدرامي والتوقُّع السِّيكُولوجي، مثلما نجد في لحظات الصمت الرهيب في « ثلاثية الأوريستية » لأيسخولوس، تلك اللحظات التي تَسبِق مَقْتَل كليتمنسترا . كذلك نجد في نهاية مسرحية شيللر « ڤالنشتاين » خِطاباً مُرْسَلاً من الإمبراطور إلى بيتشولوميني، يحمل تحيته إليه على شكل لقب « أمير » مكافأةً له على اغتيال ڤالنشتاين . ويحدث أن الخطاب يمرُّ عبر أيادٍ عديدة لبعض خدم ڤالنشتاين، الذين يقرأون اللقب الجديد على الخطاب، الواحدَ تِلو الآخر، كل واحد منهم يُبدي الدهشة الشديدة، ثم يُناوِله للذي يليه، وهكذا حتى يقدّمه الخادم الأخير إلى بيتشولوميني، ناطِقًا اللقبَ بمنتهى الاحتقار . بهذا الأسلوب القائم على الإيقاع الصامِت يسمع الجمهور في النهاية: « الأمير بيتشولوميني »، إنهما الكلمتان اللتان تحملان في طياتهما كل الحقائق التي يريد الجمهور أن يعرفها عن هذا القاتل .

وأحيانًا يعمّق الصمت الإحساس والحالة النفسية التي يريد الكاتب أن ينقلها إلى الجمهور؛ فمثلاً قبل ختام مأساة « أوديب ملكًا » لسوفوكليس،

يهبط أوديب الذي فقأ عينيه على درجات سلّم قصره في صمت رهيب، في حين يرتعش الجمهور رعبًا من المصير الذي لا يملك البطل منه مَهربًا . وفي مسرحية يوربيبيديس « الطرواديات » يعكس صمتُ هيكوبا الوحدة اليائسة القاتلة، التي تَسري في قلوب النسوة اللاتي فقدن أزواجهن في الحرب . كذلك نجد في مسرحية شكسبير « ماكبث » مَشهدًا تسير فيه ليدي ماكبث وهي نائمة في صمت يحمل في طياته العذاب الّذي ينهش ضميرها، وخاصة عندما تُحاوِل في حالتها المأسوية هذه غسل يديها من دماء الملك، الذي دفعت زوجها إلى قتله، لكن إحساسها بأن الدماء لا تتلاشى يحوّل صمت المشهد إلى كابوس جاثِم على كاهلها .

وإذا كان الصمت يلعب هذا الدور الحيويَّ في هذه المسرحيات الزاخرة بالأحداث العنيفة ـ فإن دوره يُصبح أكثر حيوية في المسرحيات التي تحتوي على أحداث قليلة، وأحاسيسَ حاشِدةٍ، مثلما نجد في مسرحيات أنطون تشيكوف وجيرهارت وبتمان، التي تجسّد المشاعر العميقة في ظل حالات نفسية سائِدة . ولا يمكن توصيلُ هذه المشاعر إلى الجمهور إلا من خلال تغيير الإيقاع طبقًا لدرجة الإحساس، وهذا التغيير لا يتأتّى إلا إذا قام الأديب بتوظيف لحظات الصمت والسكون توظيفًا دراميًا، يَنقُل عدوى الإحساس إلى الجمهور . ففي بعض الأحيان نجد التأثير الدراميّ للصمت يصل إلى أبعدِ مدًى له، مثلما يحدث عند الدخول الصامِت لمجموعة من الشخصيات تُشارِك في موكب جنائزي، أو دخول مجموعة من القتلة المُقنَّعين بهدف ارتكاب جريمتهم .

وأحيانًا يُضفي الصمت جوًّا طبيعيًا تِلقائيًا على ما يدور فوق المنصة، مثلما نرى في حركات التمثيل الصامت: عندما يسير الممثل عبر المنصة، أو يجلس على كرسيٍّ قريب، أو يفتح النافذة أو يُغلِقها، أو يحرِّك قطعة من الأثاث، أو يُشعِل سيجارة . كذلك يتبلور هذا الصمت المعبِّر في حركة اليد المرتعشة، أو أية حركة من حركات الجسم، أو نظرة، أو محاولة لتفادي نظرة، أو غير ذلك من الحركات التعبيرية الصامِتة التي يُجيدها الممثل، والتي يمكن أن تجعل الحركة تَدِبُّ في قلب الصمت؛ فتشتعل المنصة بالحياة النابضة . والممثل ذو الخيال الواسع الخصب يَميل غالبًا إلى التعبير عن مشاعره أو أفكاره بالتمثيل الصامِت أولاً، كما لو كان قد شعر بالدافع يحرِّكه من الداخل في أول الأمر، ثم يُملي عليه الكلمات التي من المفروض أن يَنطقها . وغالبًا ما يلجأ المخرِج إلى اختصار الفقرات أو المواقف التي يترك فيها الكاتب لنفسه العنان، كي يُطنِّب ويفسِّر ويشرح ما سبق أن شرحته الحركة أو لحظات الصمت، أو ما يمكن أن تَشرحه بعد توقُّف سيل الكلام المتدفِّق . والدليل العمليُّ على قدرة الصمت في التعبير الدراميِّ استمرارُ فن البانتومَيم أو التمثيل الصامت على مَرِّ عصور المسرح وتطوُّره، وكانت مسرحياته قادِرةً على أن تُعرَض على مختلِف الشعوب لِتَلاشي حاجز اللغة تمامًا .

كذلك فإن السينما الصامتة كانت قادِرةً على تقديم ابتكارات رائِدة في مجال تشكيل الصورة السينمائية، برغم بُدائية وسائلها في تلك المرحلة المبكِّرة في تاريخ السينما العالمية، وكان غريفيث وأيزنشتاين وبودوفكين من

رُوّاد السينما الصامتة، الذين لم تعـترف عبقريتهم بحاجِز الصمت، واستطاعوا السيطرة على جمهورهم بالصورة فقط . ومن الواضح أن اكتشاف السينما الناطِقة قد أثّر بالسلب على مَلَكات الإبداع السينمائية، ولم يعد السينمائيون يهتمون كثيراً بالعجز التعبيري والجمالي في الصورة، طالما أن الصوت قادِرٌ على تغطيته من خلال تَسلسُل أحداث (الحدوتة) التي تَشُدُّ المتفرج، كي يُدرِك حبكتها، ويتغاضى عن جماليات الصورة في الوقت نفسه .

وأحيانًا يقدّم الصمت المسرحيُّ فرصة للمتفرج كي يستوعبَ الأبعاد السِّيكُولوجية الخفية للشخصيات والمواقف، وهي الحيلة الدرامية التي يستخدمها المؤلّف، الذي يفضّل عدم وضع النقط على الحروف، وترك الأمر للمتلقّي كي يَستوعبه بلا كلمات مباشِرة تقريرية، وبصفة خاصة في التراجيديا عندما تقترب الأحداث من لحظة التنوير الكاملة، التي تتجمّع عندها الخيوط كلُّها إيذانًا ببلوغ النهاية . إن الصمت في مثل هذه اللحظات تُصبِح له قيمةٌ درامية راسِخة؛ إنه يُتيح للبطل أن يتأمّل مصيره، وبدون كلمات يَشعر المتفرج أنه يستعرض في ذهنه الأعمال التي ارتكبها أو التي ارْتُكبت في حقّه، والآثار التي نجمت عنها، سواء بالنسبة له أو للآخرين . أمّا إذا عبّر البطل بالكلام عن هذه اللحظات الرهيبة المشبعة برعب المصير - فلا شك أن كثيراً من الرهبة والوقار التراجيديّ سيَقِل تدريجيًا مع كل كلمة ينطقها، مهما يحاولْ تلوين صوته، وتكثيفَ إيقاعه، وبلورةَ نبراته .

ولا شك في أن الممثل المُجيد يستطيع التقاط معنى الصمت بين السطور والكلمات، ويجسّده بحركاته، بحيث يُضيف قدرة تعبيرية تَعجز عنها الكلمات . والمخرج أو الممثل ذو الموهبة الأصيلة والخيال الخِصب يضع معياراً تعبيريًا لأدائه طوال العَرْض المسرحيّ، بحيث لا يشعر الجمهور أن قدرته التعبيرية تهتزُّ وتتفاوت سواء في الحِوار أو الصمت . فهو قادِر دائماً على إعداد الجمهور لتقبُّل المواقف التالية دون أيّ إحساس بالنّشاز . وقد كتب سيجموند فرويد، في كِتابه، « علاج الأمراض النفسية في الحياة اليومية » عام ١٩٣٥ ، يَصِف كيف قدّمت الممثلة إلينورا ديوس حركاتٍ صامتةً موحِية للغاية في أحد أدوارها، مظهرةً إلى أيّ مدًى استطاعت استخراج الأحاسيس من أعمق أعماقها كي تجسّدها أمام الجمهور . كانت دراما تدور حول الخيانة الزوجية، فبعد أن تجاذبت أطراف الحديث مع زوجها، بدأت في تأمُّل موقفها قبل وصول عشيقها، الذي بدأ في الوقوف في الكِفة المقابلة لزوجها، وأصبحت بين شقي الرحى: الإخلاص أم الخيانة؟ في أثناء هذه الفترة الصامتة القصيرة تلعب بخاتم الزواج في إصبعها، وتخلعه من إصبعها ثم تعيده مرة أخرى، وأخيرًا تخلعه؛ فقد استعدت لاستقبال الرجل الآخر .

وكان من الطبيعيّ أن يُدرِك المخرجون والممثلون أهمية الصمت المسرحيّ، وخاصة مع انتشار العروض الواقعية التي سارت على نهج إبسن . ففي مسرحية « هيدا غابلر » مثلاً لإبسن، تتلاعب هيدا بمسدساتها في شغف واضحٍ كما لو كانت طفلاً يعشق لعبته، لكن هذا التلاعُبَ لا

يدخل في نسيج المسرحية على سبيل الزخرفة، بل يُلمح أو يوحي بأحداث الانتحار المأسوية التي ستَحدث فيما بعد؛ فالحركة الصامِتة تمهِّد للأحداث التالية بقدرة تُعادِل قدرة الحوار الناطِق إن لم تَزد عليها .

والصمت المسرحيُّ يملك القدرة أيضًا على تحريك الأحداث ودفع الدراما وتطويرها إلى الأمام . في مسرحية غيته « كلافيجو » يعود كلافيجو نادِمًا تائبًا إلى خطيبته ، ويُنادي اسمها ثلاث مرات: « ماريا! ماريا! ماريا! » وفي منظرٍ تالٍ يُخبِر صديقه كارلوس كيف صُدِم عند مرأى خطيبته وقد غيَّر المرض ملامحها النضرة . ومن الواضح أنه يتحتّم على الممثل أن يجسِّد الصدمة عند اللقاء الفعليّ، بحيث يقتنع المتفرج بما يقصه على صديقه كارلوس فيما بعد، وهذا لن يتأتّى إلا من خلال وقفات الصمت بين المرات الثلاث التي يُنادي فيها اسمها؛ فالصمت المسرحيُّ قادِر على تجسيد الصِّراعات التي تنهش الشَّخصيَّة من الداخِل، وما يَعقبها من آمال وآلام، وأفراح وأحزان، وتطلُّعات وإحباطات، ويقين و شك ... إلخ . ففي الدراما الموسيقية التي وضعها ريتشارد فاغنر « تريستان وإيزولدا » يشرب البطلان من كأس الحُب السحريّ في موقف يحتّم عليهما التعبير عن مولد الرغبة والحُب داخلهما، دون استخدام أية ألفاظ . هنا تتدخَّل الموسيقى وتَحمِل على عاتقها شغل فترة الصمت والسكون . من أجل هذا يستخدم المخرجون الموسيقى البحتة، التي تعزفها الأوركسترا خارج المنصة، كخلفية لفترة الصمت الممتدَّة فوق المنصة .

ومن المنطقيّ أن يلتزم الممثِّل بالصمت عندما يتكلَّم زميله في الموقف

الواحد؛ فالصمت هنا مُرادِف للإصغاء والاستيعاب والاستعداد للرّدّ . ولعل فترة الصمت هذه تمثّل اختبارًا حقيقيًا لقدرات الممثل الذي يمكنه الاحتفاظ بدوره حيًا فعّالاً في مواجهة زميله المتكلّم . وفي المسرحِيّات الكلاسيكية هناك فِقرات طويلة تصف الأحداث التي تقع خارج المنصة، والتي يسردها الرُّسُل القادِمون من بِقاع وممالك أخرى، ولهذا فإن التعبيراتِ التي تَرتسم على وجوه المستمعين والحركاتِ التي يقومون بها لها أهمية عظيمة في عملية الإقناع الفنيّ . كذلك نجد في مسرحية أوجست ستردنبرج ذات الفصل الواحد « الأقوى »، أن الشخصياتِ لا تَزيد في عددها على امرأتين جالستين، تقوم إحداهما بالحديث خلال المسرحية في حين يتحتم على الأخرى أن تؤدّي بالتعبير الصامِت سِلسلةً طويلة من المعاني والدلالات .

وفي بعض المسرحيات، يُستخدَم الصمتُ المسرحيُّ لتجسيد ذروة الأحداث، وبالتالي المعنى العام لها . ففي مسرحية « المشبوهة » التي كتبها إدوارد بيرسي وريجينا دينهام عام ١٩٤١ ، تُتَهم امرأة بأنها قتلت رجلاً بفأس في لحظة جنون، لكن التهمة لا تَثبت عليها ويُحكَم لها بالبراءة . وعند نزول الستار الأخير نرى البطلة في ثورة عارِمة ضد أحدهم لدرجة أنها ترفع فأسًا مُهدِّدةً إياه، وبدون أن تقال كلمة واحدة، يَفهم الجمهور من هو القاتل الحقيقيُّ .

والمثل العادي الذي نردّده في حياتنا، والذي يقول « إذا كان الكلام من فضة فالسكوت من ذهب » ينطبق أيضًا على الفنّ المسرحيّ؛ ذلك أن الحوار

في المسرح مجرد وسيلة لتصوير المواقف وبَلْورة الشخصيات، وليس غايةً في حدّ ذاته، فإذا عجز عن القيام بهذه المهمة، أو لفّ ودار حولها، أو ترك التصوير والتجسيد والبَلْورةَ إلى الشرح والتفسير والإطناب، فإن عليه أن يُخلي مكانه لأدوات درامية أخرى على رأسها الصمت، الذي يُكسِب الكلام معناه الحقيقيّ . والمثل العربيُّ الذي يقول إنه « بالأضداد تُعرَف الأشياء » ينطبق على العَلاقة العضوية بين الصمت والصوت، فبدون الصمت لا نَعرِف للصوت معنًى، وبدون الصوت لا نُدرِك وجودًا للصَّمْت . إنهما وجهان لعُملة واحدة؛ هي قدرة الإنسان على التعبير عن وجوده وخاصة في مجال الفن المسرحيّ .

الفصل السادس عشر
العَدالة الشّعْريّة

اصطلح النُّقاد والأدباء على أن هناك قانونًا أخلاقيًا يحكم على المحصّلة النهائية لتصرُّفات الشخصيات في العمل الروائي أو المسرحي، فإذا بَذلت الشخصية كل ما في وسعها من أجل خير الآخرين وصالحهم ــ فلا بُدّ أن تَحصل على الثواب أو المكافأة بشكل أو بآخر، وإذا كانت الطبيعة الشريرة للشخصية هي المحرِّك الرئيسيّ وراء سلوكها تجاه الآخرين؛ بحيث تسعى دائمًا لإيقاع الأذى بهم ــ فلا بُدّ أن تَجني هذه الشخصيَّة ثمرة أعمالها الشريرة، وأن تنال العقاب الجدير بها، وذلك تطبيقًا لمبدأ الجزاء من جنس العمل .

وكان الاصطلاح الذي أُطْلِق على هذا القانون الأخلاقيّ قد استخدمه توماس رايمر لأول مرة في كتابه « مآسي العصر الأخير » ١٦٧٨ ، عندما تكلّم بطريقة محدّدة عن « العدالة الشّعرية »، وأحيانًا أخرى استخدم ــ سواء هو أو نُقّاد آخرون ــ اصطلاحاتِ « العبقرية الشعرية »، و« العدالة الدرامية » و« النظام المسرحيّ » ولكنها كلها تعني نفس المفهوم، وهو عقاب الشّرير وثواب الخيِّر . وقد استخدم النُّقّاد في أوربا الاصطلاحَ بالمعنى نفسه وذلك باستثناء إسبانيا وفرنسا، على الرغم من أن فرنسا بعد ذلك طوّرت مفهوم العدالة الشّعرية، و وسّعت من آفاقه الدرامية في القرن السابع عشر .

وقد شاع اصطلاح « العدالة الشّعرية » بحيث أصبح مستخدَمًا على مستوَيَيْن أحدهما أدبيّ، والآخر عام مرتبِط بالحياة العاديّة للناس . فعلى المستوى الأدبيّ يُستخدَم بالمفهوم الذي أشرنا إليه، والذي يحدّد مجرى الصراع بين الخير والشر، سواء في الدراما أو الملحمة أو الرواية أو القصة القصيرة، والذي ينتهي بانتصار الخير وهزيمة الشر؛ حتى يُشجّعَ الأديب الأشخاص الطيّبين على الاستمرار في سلوكهم الإنسانيّ الخيِّر، وعلى ضرب القدوة الحسنة، والمثل الأعلى للآخرين، وحتى يُثيرَ الفزع في قلوب الأشرار كي يتوقفوا عن الإتيان بأعمالهم الشريرة . وقد فضّل الناقد س . هـ . بوتشر في كِتابه « نظرية أرسطو في الشّعر والفنون الجميلة » ١٩٢٧ استخدامَ اصطلاح « العدالة النثرية » بدلاً من العدالة الشّعرية؛ لأن مفهوم العدالة أكثر شمولاً واتساعًا من اقتصارها على المسرحية الشّعرية فحسب .

أمّا على مستوى الحياة اليومية للناس، فإن العدالة الشّعرية تعني المعنى العام للعدالة، والذي يُكافِئ الأخيار ويُعاقِب الأشرار، لكنه يركّز بصفة أخَصّ على العقوبة التي ينالها المجرمون بعيدًا عن قاعات المحاكم، وهي وإن كانت نادرة الحدوث، إلا أن الجميع يذكرونها عل سبيل العبرة، وربما تناقلتها أجيال وراء أجيال؛ ذلك أنها تصبح مثلاً ماديًا ملموسًا على العدالة التي تَحكُم الكون ، وخاصة عندما يقع المجرم ضحية الجريمة التي كان يخطّطها لإيذاء الآخرين .

وعلى الرغم من أن أرسطو قد رفض الرأي السائد في عصره، الذي ينص على أن التراجيديا المُثلى هي تلك التي تنهض على نظرية مسبقة محدَّدة ــ فإن كثيرين من النُّقاد الأوربيين قد نادَوا بضرورة تطبيق نظرية العدالة الشّعرية

على كل الأعمال الأدبية، التي تتناول مَضامينَ الخير في مواجهة الشر . وسادت هذه النظرية حتى هاجمها الكاتب المسرحيُّ الفرنسيُّ كورني في عام ١٦٦٠ ، ثم هاجمها الأديب الإنجليزيُّ أديسون في العدد ٤٠ من مجلة « سبكتاتور » عام ١٧١١ . وكان لهذا الهجوم أثرُه في نزول العدالة الشّعرية من على عرشها؛ فقد وجد النُّقّاد أن متعة الجمهور في ممارسة أحاسيس الشّفقة تجاه البطل الخيِّر، الذي لا يستطيع الهروب من مصيره المُرعب المحتوم، تَزيد على متعة الجمهور عندما يرى العدالة الشّعرية وهي تضع الأمور في نِصابها .

وإذا كان الأدب العالميُّ في أعقاب كورني وأديسون قد ابتعد تدريجيّا عن التطبيق الحرفيِّ للعدالة الشّعرية، إلا أن هذه العدالة وجدت لنفسها منفذًا جديدًا في كثير من الروايات والمسرحيات الموجَّهة أساسًا لجمهور القراءة من أجل التسلية . فهذا النَّوْعُ من القارئ العابر يحب أن يرى الأمور موضوعةً في نصابها في نهاية الرواية، بل إن هناك رواياتٍ عديدةً صدرت على هيئة سلسلة تحمل عنوان « الجريمة لا تُفيد » . ومع اختراع السينما وانتشارها مع مطالع القرن الحاليِّ، التزمت معظم قصص الأفلام بمبدأ العدالة الشعرية؛ إذ إنه ليس من المعقول أن يتقبَّل المتفرج، الذي جاء خصِّيصًا للتسلية، موتَ بطلِه المُفضَّل أو عقابَهُ بطريقة أو بأخرى، في حين أنه يمثل كل معاني البطولة والجرأة والإقدام والشجاعة والتضحية من أجل الآخرين .

وسواء التزم الأديب بمبدأ العدالة الشعرية أو رفضَه فإن هناك مبدأ فنيّا دراميّا يحتِّم تبرير مكافأة الخيِّر ومعاقَبة الشِّرِّير من داخل العمل الأدبيِّ ذاته؛

فالعدالة الشّعرية لا تطبّق بناء على المبادئ الأخلاقية التي يعتنقها الأديب، وإنما تطبّق نتيجةً لمحصّلة التفاعُل الدراميّ بين الأضداد والمتناقضات، فإذا تدخّل الأديب بنفسه لنصرة الخير على الشر فإنه بذلك يفقد القدرة على إقناع القارئ أو المتفرج إقناعًا فنيًا دراميًا؛ فطالما أن للشر الكِفّةَ الراجحة في العمل الأدبيّ فلا بُدّ أن ينتصر على الخير في النهاية؛ لأن هذا من شأنه أن يحفز الجمهور على محاربته في الحياة العادية، وخاصة أن الأديب احترم عقله، وترك الأحداثَ والشخصياتِ تتفاعل أمامه في تلقائية طبيعية، حتى يتركَ له الحكم الأخلاقي في النهاية . أمّا الانتصار الساذج المفتعَل للخير على الشر فمن شأنه أن يوحي للجمهور بطريقة غير مباشِرة بحتمية انتصار الخير برغم كل العقبات، وهذا إيحاءٌ غير مُقنع لأن الجمهور يُمارِس شيئًا مختلفًا تمامًا في حياته اليومية .

وبصرف النظر عن العدالة الشّعرية كمفهوم أو نظرية أدبية، فإن روح العدالة الإنسانية تَكمُن بصفة عامة في قلب كل الأعمال الأدبية دون استثناء؛ أي أنه إذا كانت العدالة الشّعرية تحاول التأثير في الأعمال الأدبية على مستوى الشكل والصّراع الدرامي ـ فإن العدالة الإنسانية تشكّل المضمون الأساسيّ لكل الأعمال الأدبية، التي خلّدها الإنسان على مرّ العصور . وسواء انتصرت العدالة في العمل الأدبيّ أو انهزمت، فإن موقف الأدباء تجاهَها موحَّد . إنهم بالطبع يُناصِرونها، ولكن كل واحد منهم بطريقته الخاصة وفي ضوء عصره ومجتمعه .

الفصل السابع عشر
الفُكاهة

يُطلَق مصطلحُ « الفكاهـة » عادة على تلك الكِتابات الكوميدية، التي تجعل من موضوعها مَثاراً لضحك القارئ، وذلك للتفرقة بينها وبين تلك التي تتميَّز بالسخرية والتهكُّم، والتي تتعامل مع عقل المتلقّي قبل أن تُثير انفعالاتِه الحسية . ولم تتم هذه التفرقة إلا في القرن الثامنَ عشرَ على سبيل تحديد المصطلحات الأدبية والنقدية، أمّا قبل ذلك فكانت هذه الفروع تنطوي تحت لواء الكوميديا المثيرة للمرح والضحك، مستخدِمةً في هذا ما يمكن أن يُطلَق عليه روحُ الفكاهة والدُّعابة .

والآن اتسع مفهوم الفكاهة ليشمل كل ما من شأنه أن يُثير ميل الإنسان الفطري إلى الضحك، خاصة بعد اكتشافات عِلم النفس ودراسات السلوك عند الأطفال، التي أثبتت أن الضحك في أبسط صُوَره البيولوجية ظاهرةً إيجابية وبنّاءة للروح المعنوية، ومثيرةٌ للتفاؤل والبِشْر والانطلاق . وكان داروين قد لاحَظ أن الضحك في جوهره الحقيقيّ هو مجرد تعبير عن البهجة والسعادة، ولا يوجد بطبيعته إلا في مجالِس الأنس واللهو، أمّا الأنواعُ الأخرى من الضحك، فهي تبدو ظاهريًا هكذا، لكنها في حقيقتها مجرد مظهر من مظاهر التنفيس عن انفعالات مختلفة تمامًا، انفعالات يمكن أن

تنفجر داخل الإنسان وتدمّره إذا حاول التنفيس عنها بطريقة جادة تقليدية، ولذلك فإن الضحك الذي يتحوّل إلى ظاهِرة هستيرية في بعض الأحيان قد يساعد الإنسان على التنفيس عن كَرْبه بطريقة أسرع من البكاء، وبالتالي يقدّم له بعض الارتياح الذي يتمنّاه، لكن هذا الارتياح لا يمكن أن يصل إلى درجة البهجة والمرح واللهو والدُّعابة، وهي العناصر التي تشكّل غاية الفكاهة و وسائلَها في الوقت نفسه .

وربما كان أفلاطون أول من حاول الاقتراب من هذه الظاهرة في إحدى محاوراته، حين قال إن التجارب الروحية التي يمرُّ بها المتلقّي في مجال الكوميديا هي مشاعرٌ مختلِطة من الألم والمتعة . ثم جاء أرسطو بتعريف لروح الفكاهة الكامنة في الكوميديا، يقترب إلى حدٍّ ما من مفهوم أفلاطون، حين قال إن سهام الفكاهة أو الكوميديا لا بُدَّ أن توجَّه إلى سَوءةٍ أو قبح معين دون إحداث ألم . وهو تعريف يدل على أن الضحك سلاح موجَّه للبَشر غير الأسوياء، الذين ينسَون حقيقة أدوارهم وأحجامهم . وهو التعريف الذي أكّده شيشيرون وطوّره بعد ذلك . كذلك فإن الفيلسوف الإنجليزي توماس هوبز (١٥٨٨ ـ ١٦٧٩) قام بإحياء هذا المفهوم عندما قال إن العاطفة التي تتجسَّد على وجه الإنسان، والتي نسمّيها ضحكًا ـ ما هي إلا إحساس مفاجِئ بعظمة الإنسان؛ نتيجةً للقدرة التصحيحية التي فُطِرَ عليها . وقد تبنّى هذا المفهومَ ديكارت، وليمينيه، وميريدث، وجروس، وبرجسون، وغيرهم، واستندوا في هذا على ظاهِرة عَدْوى الضحك، التي سرعان ما تنتشر بين جمهور المجتمِعين في أيِّ مجال، الضحكِ من كل ما يَعتور

الجوهر الإنسانيّ، دفاعًا عنه، وهجومًا ضد كل ما يُحاوِل تشويهه . وهذه خصائصُ كامِنة في الإنسان أكثر من كمونها في الضحك نفسه كظاهرة .

وكان ڤولتير، الأديب والمفكّر الفرنسيُّ الساخر، قد عرَّف الضحك بأنه خاصية تصدر عن مِزاج مُبهج، ولا تُسايِرُ على الإطلاق أحاسيس الاحتقار والغضب، وقد عبَّر عن نفس الرأي الكاتِبُ الفكاهي الألماني جان بول ريشتر . كذلك رفض الفيلسوف سبينوزا ربط الضحك الصِّحِّي بأحاسيس الاشمئزاز والاحتقار والاستهزاء، وأصرَّ على أنَّ الضحك والفكاهة والدُّعابة والملحة هي نوع من البهجة والمرح . أمّا كانط فقد قال بأن الضحك يَصدر عن التحوُّل المفاجِئ من توقُّع شيء محدَّد كنتيجة طبيعية لما سبق، ثم نفاجأ بعدم وقوع هذا الشيء على الإطلاق؛ ولذلك فالإنسان الناضج يضحك من خيبة أمله . لكن شوبنهاور ضيَّق هذا المفهوم بحيث حصره في حدود مَظاهِر خيبة الأمل على المستوى الفكري فقط . كذلك أكد الفيلسوف الإنجليزي هربرت سبنسر على أننا نضحك فقط عندما نكون على استعداد لتوقُّع شيء ضخم، ثم لا نخرج من هذا التوقع إلا بِخُفَّيْ حُنَيْن، وهو يتطابق في هذا مع مفهوم كانط . أمّا هيغل فَقَدْ ربط بين الفكاهة والكوميديا ربطًا عضويًا، فهي سلاح الكوميديا في إشاعة أحاسيس البهجة والانطلاق والثقة والسُّمُوّ فوق تناقضات الحياة وتفاهاتها . وقد استنبط هيغل من هذا حقيقةً أخرى توضِّح أن جمهور المتفرجين في الكوميديا الراقية يضحكون مع الممثل على التناقضات التي وقع فيها؛ أي أنهم لا يضحكون عليه شخصيًا، وإنما

يُشاركونه التجربة . لكن استنباط هيغل لا يمكن أخذُه على مَحْمِل القاعدة المسلَّم بها؛ إذ إن موقف الجمهور في الكوميديا الراقية يختلف من مسرحية إلى أخرى اختلافَ بصماتِ الأصابع؛ ذلك أن الضحك النابعَ من المواقف الكوميدية يَسبق ويواكب الحاجزِ الذي ينشأ بين الذات والآخرين، نتيجةً للإحباط الزاخر بالمرح والدُّعابة عند المتلقّي الضاحك . ففي غياب هذا الحاجز يصبح الفهم مستحيلاً؛ لأنه يترك مكانه للتوحُّد مع الشخصية الكوميدية، وهو التوحُّد الذي يُفترَض وجودُه في المأساة فقط، وبالتالي فإن النكتة تفقد قدرتها على الإضحاك؛ لأنها أداة لمفاجأة المستمع الذي اكتشف خطأ توقُّعاته الفكرية والوجدانية، التي تتجه وجهة أخرى جديدة برغم أنفه . ومغزى النكتة يَكمُن في الربط بين خيبة توقُّعات محتمَلة وبين إشباع توقُّعات مفاجئة لم تكن في الحسبان . وليست هناك قاعدةٌ ثابتة لهذا المفهوم الواسع الشامِل، ولذلك فإن فناني الكوميديا وكُتّاب المسرحية والقصة الفكاهية يملكون جَعْبة من حِيَل الإضحاك التي لا تنتهي، ويخترعون أساليبَ جديدةً يُفاجِئون بها جمهورهم، وفي الوقت نفسه يمنحونهم فرصة لتفكيرٍ جادٍّ، أو لرسم صورة مثيرة لموقفٍ ما، أو لممارسة إحساس متدفّق بالبهجة والانشراح، وبالتالي فإن الفكاهة الراقية لا تعني الهَزْل من أجل قتل الوقت، ولكنها تحمل في طياتها أفكاراً وأحاسيسَ بالغة الجدة والجدية . ولذلك لا يمكننا استبعاد أحاسيس الاشمئزاز، بل والاحتقار تجاه موقف كوميديٍّ لا بُدَّ أن يُثيرها، كذلك يمكننا إضافةُ أحاسيس الشفقة والإعجاب التي لا تقتصر فقط على المأساة، ولذلك فإن الفكاهة

الراقية تُلزِم المتلّقيَ اتّخاذَ موقفٍ معيّن ومحدّد تجاه أفكار وسلوكيات معينة ومحدَّدة أيضاً في داخل النص الكوميديّ . من هنا كانت خصوبةُ التجربة التي يخوضها المتلقّي في مواجه الفكاهة ذات الأبعاد والتنويعات التي يَصعب حصرُها .

وإذا كانت الفكاهة زاخِرةً بشتى المشاعر والانفعالات الإنسانية ــ فإن التطهير الكوميديّ يمكن أن يصبح نِدًّا للتطهير التراجيدي . وكان أفلاطون أول من وضع يده على هذا الاتجاه الرائد في الكتاب العاشر من مؤلَّفه الشّهير « الجمهورية » عندما قال:

« عندما نتابع بطلاً ما في ملحمة هوميرية أو مسرحية مأسوية وهو يَئِنُّ بأحزانه في حديث طويل، أو إلى أفراد الكورس وهم يَلْطِمون صدورهم وينوحون في أناشيدَ حزينة ــ فإننا نستسلم لمتابعة التمثيل بكل مشاعر العطف والشوق . لكن قليلين منّا هم الذين يُدرِكون بحق أن التوغُّل في وجدان إنسان آخر لا بُدّ أن يؤثّر في مشاعرنا . ولن يكون من السهل أن تكبح جِماح مشاعر الشفقة المتدفّقة مع تعاطفنا عندما نتصوّر أنفسنا في نفس محنة المعاناة . أ لا ينطبق هذا المبدأ على الفكاهة انطباقَهُ على المأساة؟ إنك تمرُّ بنفس التجربة في مواجهة مسرحية كوميدية أو مواقف من نفس النوع في الحياة اليومية، عندما تُتابع مواقف هَزْلية تخجل من القيام بها بنفسك، لكنك تتمتّع بها إلى أقصى حدٍّ بدلاً من أن تشمئزّ من مجونها . ففي نفسك يَكمُن دافعٌ خفي للمجون، وللقيام بدور المهرِّج الهزلي، وهو دافع تحرص دائماً على كبته داخلك حتى لا تفقد احترامك في نظر

الآخرين؛ لكنك في مواجهة المواقف الهازلة الماجنة تُرخي العنان لهذا الدافع، وقد تنجرف إلى هذا النوع من المجون الهازل، وتلعب دور المهرّج المضحك في حياتك الخاصة .»

ولذلك فإن أفلاطون يتهم الكوميديا والتراجيديا في آنٍ واحد؛ لأنهما تشجّعان انطلاق المشاعر والعواطف التي يجب أن تظل تحت سيطرة العقل الواعي عند الإنسان، لكنها في مواجهة الكوميديا والتراجيديا تأخذ زمام المبادرة، وتُمارِس سطوة خطيرة على عبيدها، في حين أن الخير والسعادة في حياتنا يعتمدان على إخضاعها والتحكُّم فيها حتى لو أدى ذلك إلى ضمورها وذبولها . ولعل هذا هو السببُ الذي دفع بأفلاطون إلى طرد الشعراء من جمهوريته؛ فهم يشجّعون الغرائز الحيوانية على الانطلاق من عقالها، بحيث تدوس في طريقها كل جذور الفكر الجادّ الراقي .

وفي العصر الحديث قال جلبرت مري: إن تطبيق فكرة التطهير على الكوميديا أسهل منه على المأساة؛ لأنه أوضح وأكثر تحديداً، فقد أجمع علماء النفس على أن بعضاً من عنفنا النفسيّ ـ وهو ما كان القدماء يسمونه فيضاً متدفقاً من النشاط الحيواني ـ يمكن التخلُّص منه بالضحك . وأصبح من المتفَق عليه عامة أن الضحك مفيد لنا، وأن فائدته تتمثّل في التنفيس العاطفي الذي يمكن أن نُطلِق عليه « التّطهير العاطفي » أيضاً .

وقد طبق لودڤيغ يكلز ـ أحد أتباع فرويد ـ فكرة عقدة أوديب على الكوميديا حين قال: إنه إذا كانت المأساة تُظهِر الابن وهو يدفع ثمن تمرُّده

على أبيه ـ فإن الكوميديا تُظهر الابن منتصراً والأب مهزوماً، في نهاية تنافسهما على امتلاك الأم؛ ذلك أن الكوميديا تحاول أن تصل إلى السلوكيّات الحيوانية الكامِنة في داخل الإنسان، حتى لا يتركَ نفسه نهباً لها دون أن يدري، فالكوميديا مواجَهة للحقائق بصرف النظر عن درجة بشاعتها، ومن هنا كان إصرار جلبرت مري على الربط بين أرسطو وفرويد في مجال التطهير . ففي التسعينيات من القرن الماضي كانت أساليب العلاج الجديدة تُسمى تطهيرية بدلاً من تحليلية نفسية . ويرى فرويد أن النّكات بطبيعتها تطهيرية ؛ لأنها تحرِّر الإنسان من شِحنات انفعالية متنوِّعة، ولا تُثيره بشِحنات جديدة . ولذلك فإن الأخلاقيين المتزمِّتين المولَعين بشحن الناس بانفعالات منحازة ضد أو إلى أفكار ومواقف معينة ـ لا يُحِبون النكتة والفكاهة التي تسرِّي عن النفوس، وتجعلها تسترخي بعيداً عن الشد والجذب المتزمتَيْن .

ومن الملاحَظ أننا نضحك للنكتة، لكن تفسيرها لا يضحكنا، وذلك لأن محتواها الفكريَّ ليس جوهرها . فالمهم أن نمرَّ بالنكتة، نراها على مسرح أو نقرؤها في كتاب فكاهي، حتى نمر بتجربتها التي هي أشبه بالصدمة، ولكن حينما تكون الصدمة عادة مزعِجة فإن هذه الصدمة الفكاهية تفتح داخلنا ثُغرة مضيئة، يتدفَّق منها إحساس البهجة والارتياح . والفكاهة مقصورة على الكبار البالغين؛ لأنهم في أشد الحاجة إليها لكبتهم الكثيرَ من أقوى انفعالاتهم ورغباتهم، أمّا الأطفال والصغار فليسوا في حاجة إليها لقدرتهم المتجدِّدة على التنفيس المستمر . فعن طريق الضحك يستدرُّ الكبار مصادر

طفولية للمتعة، ويُصبِحون أطفالاً من جديد؛ إذ يجدون أكبر الرضا في أصغر الأشياء، وأسمى النشوة في أبسط الأفكار . ولا شك في أن حِس الفكاهة عند الأطفال ينمو مع الأيام، وهم ينأون شيئًا فشيئًا عن براءتهم الأولى .

ويرى برجسون وفرويد أن العَلاقة بين الفكاهة والمسرح عَلاقة عضوية؛ يقول برجسون: إن النكتة لا يمكن أن تُفصح عن نفسها إلا في مشاهد . كذلك يوضّح فرويد أن وجود النكتة يحتّم وجود ثلاثة: المنكّت، والمنكّت عليه، والسامع، وهو ما يُعرَف في المسرح الفكاهي بثلاثي الضحك: المُضحِك، والزميل، والجمهور . ولذلك فإن الممثّل الفكاهي على المسرح لا يحتمل عدم ضحك الجمهور واستجابته، في حين يستمتع الممثّل المأسويُّ بالصمت الذي يعشّش على رؤوس الجمهور وهو يُلقي مناجاته . وكما يقول الناقد الفرنسي رامون فرنانديز: إن المهرِّج في الليلة التي لا يضحك فيها الجمهور، يخرج من المسرح ويُطلِق النار على نفسه، أو يجدر به أن يفعل ذلك؛ لأن الشيء الوحيد الذي عاش من أجله لم يتحقق .

ويقول الناقد الأمريكي إيريك بنتلي في كتابه « حياة الدراما » إن فن المهزلة هو التنكيت مُمَسْرَحًا؛ أي التنكيت مجسَّدًا في شخصيات ومشاهد . والقول بأن هدفه هو الضحك قولٌ صحيح، ولكنه ليس بهذه البساطة . قد يهدف الضحك إلى هذا أو ذاك من المَعاني، ولكن لا بُدَّ من التمهيد له بحَيطة وبراعة، كما لا بُدَّ من تنويعه كالنغم . ولذلك يتحتّم على الدارسين المحلّلين أن يهجروا البحث الدءوب عن السِّرِّ الكامِن في النكتة، الذي

يدفع الناس إلى الضحك؛ لأنهم سيجدون أنها أحيانًا غير مضحكة بالمرة، وأنها أحيانًا أخرى مضحكة جدًّا . فالأمر يتوقَّف على كيفية اقتياد الجمهور إلى النقطة التي يجب أن تنطلق منها النكتة، وتُصيب هدفها في الزمان والمكان المناسِبيْن، وعندئذ تتحقّق الفكاهة .

والفكاهة لا تعني تفجير الضحكات وتصعيدَها إلى ما لا نهاية، فهذا من شأنه أن يؤدِّي بالجمهور في النهاية إلى نوع من الهيستريا أو الاكتئاب . كذلك من المستحيل إبقاء الضحك على نفس الدرجة من الشدة دون انقطاع؛ لأن تأثيره على الجهاز التنفسي والصوتي لا بُدَّ أن يكون ضارًّا، هذا طبعًا بالإضافة إلى الضغوط غير الصحية التي يُمارِسها على الجهاز العصبي . ولذلك يؤكِّد إيريك بنتلي أنه ليس ثمة عَلاقةٌ بين المتعة وطول الضحكة المسموعة؛ فالضحك القليل أفضل من الضحك الزائد على الحد المعقول والمرغوب . ولذلك فالفكاهة التي تُثير الابتسام والانشراح الهادئ المصحوب بالمتعة الخالية من الضحك المتفجِّر ـ خيرٌ من تلك التي تسعى إلى إضحاك الناس طَوال الوقت .

وكان المخرج والممثل الإنجليزي الكبير السير جون غليغود قد خاض تجربة تؤكِّد هذه الحقيقة، عندما قام بإخراج مسرحية « أهمية أن تكون شغوفًا » لأوسكار وايلد؛ فقد كان شغله الشاغِل أن يمنع الجمهور من الضحك أكثر مما ينبغي في بعض فقرات المسرحية؛ فَقَد ارتفعت الحرارة الكوميدية، وطار المشاهدون بأجنحة النشوة إلى حدٍّ كاد يستحيل عنده أحيانًا الاستمرار في التمثيل . فقد كان حوار أوسكار وايلد مشحونًا بروح

الفكاهة، ومتفجراً باللماحية الساخرة، بحيث إن أيَّ تلميح قد يوحي بتجديد القهقهات، مما يؤثّر على إيقاع الأداء المسرحي تأثيراً سلبيّا، خاصة وأن الممثلين تبارَوا في إضحاك الجمهور، وذلك باعتصار كل سطر لاستدرار ما فيه من فكاهة . وهم بطبيعة الأمر لم يخرجوا على النص ، كما يحدث عندنا في مصر مثلاً . فالنص، عند مسارح الحضارة، مقدَّس لا يمكن المساس به، ولكن شكوى غليغود كانت من أسلوب الأداء والإلقاء، ولذلك أصرَّ على تجَنُّب الصَّخَب ؛ حتى يتحقَّق الاستمتاع الكامل بالنص المسرحي . وفي رأيه أن المشاهدين أطفال، لا يعرفون ما الذي يُحبِونه، فإذا تركهم المخرج على حالهم، أمعنوا في الضحك حتى يعجزوا عنه تماماً، ولا يجدوا بعد ذلك سوى أحاسيس الهيستيريا أو الاكتئاب .

فالفكاهة الراقية تنهض على أحكام، لها من الجد والخطورة ما يجعل أية مسرحية كوميدية تُهْمَةً ثابتة أو تعرية صارخة، لموقف أو اتجاه أو رأي معين . فالفكاهة لا تعني بأية حال من الأحوال التسليةَ والتهريج الذي يصل إلى حد التفاهة، وإن كانت في الوقت نفسه تصدر عن تلك الطبيعة البشرية المتناقضة، التي سرعان ما تملُّ حياة الجد والصرامة والعُبوس . فهي على حد قول شارل لالو في كتابه « جماليات الضحك » دواءٌ مطهِّر يُزيل من النفس أدران الهم والقلق واليأس والحقد والتشاؤم، حتى ليمكن أن نتحدَّث عن نوع من التطهير الكوميدي . كذلك فإن الضحك ظاهرة اجتماعية، وسلاح موجَّه ضدَّ كل من يحاول الانحراف بقيم المجتمع ومُثُله؛ لأنه كلما زاد عدد النظارة في المسرح زادت بالتالي ضحكاتهم، واشتد هتافهم

وتصفيقهم . ويرى برجسون أن الضحك ليس سوى استجابة لبعض مطالب حياة الجماعة، بمعنى أنه لا بُدَّ من أن تكون للضحك دلالته الاجتماعية .

من هنا كان ارتباط روح الفكاهة بطبيعة المجتمع الذي نبتت فيه . فهي إذا كانت مُصطبِغة بالصِّبغة الفردية في جانب منها، فإن شارل لالو يوضِّح أن موليير فرنسي قبل أن يكون موليريًا، وشكسبير إنجليزي قبل أن يكون شكسبيريًا، وبرنارد شو أيرلندي قبل أن يكون شويًا! فكل واحد من هؤلاء يعبِّر عن بلده وعصره، بقدر ما يعبِّر أيضًا عن مزاجه الفردي، وهو على الرغم من أصالته الفنية لا بُدَّ وأن يكون صدًى لتراث بيئته الفني، ولسان حال لما فيه من تيارات جمالية يتأثر بها ويؤثِّر فيها .

لكننا إذا حاولنا تحليل الموقف الفكاهي بصفة عامة، فسوف نجد أن وظيفته الأولى هي تخفيف أعباء الواقع عن كواهلنا، وتخليصُنا، ولو مؤقتًا، من بعض تَبِعات الحياة اليومية وضغوطها . ولذلك يؤكِّد ڤولتير أهمية الفكاهة في حياتنا اليومية، فيقول: إنه لو لم تبقَ لنا ضحكاتنا لشنق الناس أنفسهم، فويل للفلاسفة الذي لا يسطون بالضحك تجاعيدهم؛ لأن العُبوس في نظره مرض عُضال . ولذلك ذهب بعض علماء النفس إلى أن الفكاهة تقوم في حياتنا النفسية بدور أشبه بوظيفة اللاشعور، على نحوٍ ما يتبدَّى في الأحلام مثلاً . وهذا ما قرَّره فرويد نفسه في دراسته للنكتة وعلاقتها باللاشعور .

وكثيرًا ما يقرِّر أساطين الفكاهة وجود عَلاقة بين الضحك والألم، أو بين

الفكاهة والمأساة . فمثلاً يقول تشارلي تشابلن إن الناس يتعاطفون معه بحقٍّ حينما يضحكون، فإنّه ما يكاد الطابع التراجيدي لأي حدث يزيد على الحد، حتى يُصبحَ الموقف بأكمله باعثًا على الضحك . وكما يقول عالِمُ النفس الإنجليزي ماكدوجال: إن الضحك يجيء في الوقت المناسِب، حتى يَهَبَنا شيئًا من المناعة ضد تلك الجرعة الزائدة من الألم أو المأساة . كذلك يقول ولت ديزني: إن الناس كثيراً ما يتعاطفون حين يضحكون، والملاحظ أنه لما كان من دأب الأطفال أن يتعاطفوا بشكل مبالَغٍ فيه، فإنهم قد يجدون أنفسهم مضطرّين في بعض الأحيان إلى أن يُغلِقوا أعينهم حينما يكونون بإزاء بعض المواقف المروِّعة .

كذلك فإن المضمون الجنسيّ يلعب دورًا لا يمكن تجاهُله في ميدان الفكاهة . فقد كتب فرويد دراسة بعنوان « النكتة وعلاقتها بالعقل الباطن » حلل فيه الدلالات السَّيكُولوجية المرتبطة بالنكات والفكاهات الجنسية، التي غالبًا ما تنطوي على عنصرِ تخفُّفٍ وراحة؛ لأنها تحرِّر الإنسان ولو مؤقتًا من أسر الأوامر والنواهي الأخلاقية التي تفرضها عليه الجماعة، فتدع له الحرية في أن يتعرَّض لتلك المسائل المحرَّمة أو المحظورة، التي اعتاد في الغالب أن يتجنب الإشارة إليها . وفي الأدب العربيِّ توجد نماذج لهذا النوع من الأدب الفكاهي في الأغاني، ومقامات بديع الزمان الهمذاني، وعند الجاحظ وأبي نواس، وفي بعض جلسات أبي حيان التوحيدي، الواردة في كتاب « الإمتاع والمؤانسة » . أمّا في الآداب الأوربية فهناك أمثلةٌ طريفة لهذا النوع من الفكاهة عند الأديب الإنجليزي تشوسر (١٣٤٠ ـ ١٤٠٠) والأديبين

الفرنسيين رابليه (١٤٩٤ ـ ١٥٥٣) وأرمان سيلڤستر، وغيرهم من الأدباء الذين تركوا بصماتِهم واضِحةً على الآداب الأوربية في مراحلها المبكِّرة .

وقد روى مارسيل بانيول في كتابه « ملاحظات على الضحك » أن الملهى الليليَّ الباريسيَّ المشهور « مولان روج » كان يستعين على إضحاك جمهوره برجل غريب الأطوار؛ له قدرةٌ فائِقة على تفجير قهقهات الجمهور بمجرد ظهوره على خشبة المسرح! وكانت براعته تنحصر في موهبته العجيبة على إصدار أكبر عدد ممكن من الأصوات الطبيعية غير المستحَبة بنغمات خاصة، وأسماء متنوِّعة، وعلى النحو الذي يحلو له . كذلك هناك المسرحياتُ التي يصاب فيها العاشق المتلهف بنوبة إسهال حادة في نفس اللحظة التي يلتقي فيها بحبيبة عمره، أو الخطيب السياسي المتفجِّر حماسةً في القضية التي يُثيرها، الذي ينبعث منه صوتٌ غير مستحَب في الوقت الذي تشق فيه صيحاته العالية عَنان السماء .

ولعل الإيجاز البليغ من أهم وأخطر أسلحة الفكاهة، التي تُخفي وراءها نقدًا لاذِعًا لفكر أو سلوك معين . ولذلك قال شكسبير: إن الإيجاز هو روح الدُّعابة أو الفكاهة، وكثير من الكلمات اللاذعة أو القفشات البارِعة لا تعدو هذا النوع من الفكاهة . وليست التوريات اللفظية واللعب على الألفاظ سوى حِيَل لغوية، تعتمد أساسًا على عملية الإيجاز أو التكثيف؛ لأن اللفظ في هذه الحالة يَحمل معنيَيْن، فينتقل الذهن في لحظة واحدة من معنًى لآخر، وبذلك يستجيب للمفارقة بالضحك .

وأسلحة الفكاهة موجَّهة دائمًا إلى كل الأنماط التي تخرج عن نطاق السلوك والفكر الإنسانيّ السَّويّ . فكثير من الفكاهات المسرحية أو الروايات الهَزْلية التي تفجِّر ضحكات الجمهور، كما في مسرحيات موليير أو لابيش على سبيل المثال، هي مواقف ترتدُّ فيها بعض الشخصيات نحو مرحلة آلية، ورتابة وتَكْرار، يتنافى مع الطبيعة البشرية . وفي هذا يقول برجسون: إن كل انحراف للحياة تجاه الآلية لا بُدَّ أن يُثير ضحكاتنا . وكثيرًا ما لجأ أدباء الفكاهة والكوميديا إلى استخدام هذه الحِيَل مثل: سلوك آلي رتيب، فعل متكرِّر دون معنًى، عبارة معادَة يردِّدها اللسان على فترات منتظمة، لازمة حركية يؤديها أي عضو في الجسم بصورة آلية مطَّردة . ومع ذلك فإن التَّكرار عندما يزيد على حدِّه يُضعِف من قيمة الشَّحْنة الفكاهية لكثير من المواقف؛ لأنها تفقد عنصر الجدة، ناهيك عن المفاجأة أو الدهشة .

كذلك تُعاقِب الفكاهة الخارجين على قيم الجماعة وتقاليدها، وذلك بجعلهم أهدافًا لسهامها الساخِنة الملتهِبة، مثلما تفعل بالمغرور أو البخيل، أو الانعزالي أو الثرثار، أو المتعجرف، أو الدَّعيّ أو الكاذب، أو الواهم، وغير ذلك من الأنماط التي تعجز عن التكيُّف مع الجماعة، التي تعيش بين أفرادها . ولذلك فإن الأعمال الفكاهية غالبًا ما تحمل أسماء مشتركة لأنماط عامة، مثل « البخيل » أو « الخاطبة » أو « الحماة » أو « عدو المجتمع » أو « مريض الوهم » أو « البورجوازي النبيل »، في حين أن كثيرًا من المآسي تُسمَّى بأسماء أبطالها، مثل « هاملت » أو « عطيل » أو « ماكبث » أو « الملك لير »، وهذا يؤكِّد قولَ برجسون بأن المأساة تتجه دائمًا نحو الفردي

أو الخاص، في حين تتجه الملهاة إلى الكُلّيّ أو العام، فالفكاهة تنبع من النماذج العامة في حين يتمثل محور المأساة في شخصية واحدة، تدور حولها كل أحداث المسرحية ومواقفها . وإذا صوّرت لنا المأساة بعض الأهواء والرذائل العامة _ فإنها تُدمِجها في الشخصية التي نتعاطف معها خوفًا عليها من مصيرها المحتوم .

ويجب ألا ننسى أن بعض ضروب الفكاهة قد تنطوي على استخفاف بالمبادئ الأخلاقية والقيم الإنسانية، وهو النوع الذي أطلق عليه فرويد مصطلح « الفكاهة المغرِضة » . ولا بُدّ أن نعترف بأن بعض النكات الشعبية، والأعمال الأدبية البورنوجرافية الفاضِحة، والرسوم الهزلية، والصور الكاريكاتيرية _ تهدف إلى الاستخفاف بالسُّلطة الأخلاقية، أو الاستهزاء بالقيم الدينية . لكن من الواضح ولحسن الحظ أن هذه الظواهر ما هي إلا استثناءٌ من القاعدة العامة، التي تؤكّد أن الفكاهة الراقية على مَرِّ العصور لم تنفصل عن أهدافها الأخلاقية، برغم ما قاله شارل لالو بأن الضحكة الواحدة قد تكون أخلاقية أو عديمة القيمة الأخلاقية، طبقًا للزاوية التي ننظر منها إلى الموقف الفكاهيّ نفسه؛ أي أن نسبية المواقف قد تمنعنا من الحكم على الضحك حكمًا عامًا مطلقًا؛ نظرًا لاختلاف الظروف الاجتماعية والثقافية والطبقية والحضارية . ومع ذلك يمكننا تقنينُ الحكم الأخلاقي في كل حالة على حدة دون مشقّة، ذلك أن الحدود بين الفكاهة الراقية البريئة والفكاهة الرخيصة المغرِضة واضحةٌ لكل من يملك القدرة على الحكم الموضوعي العقلاني . فالفكاهة وسيلة فعّالة لتصحيح أيِّ انحراف في المسيرة

السوية للحياة الإنسانية . ولعل هذا هو ما عناه الفيلسوف الإنجليزي جيمس سلي حينما قال: إن الفكاهة تُساعِد أعضاء الجماعة الواحدة على الحفاظ على كِيانها في حدود تقاليدها وعُرْفها، وذلك في مواجهة الجماعات الأخرى . لكن بالإضافة إلى دَورها كسلاح للدفاع ضد ما يهدِّد الجماعة من الخارج ـ فإنها في الوقت نفسه سلاحٌ داخلي يقوم بوظيفة النقد والإصلاح بالنسبة إلى الجماعة ذاتها؛ لأنه بهجومه على العادات والأفكار البالية إنما يعمل على تجديد حياة الجماعة وتطويرها . وهذا هو ما حرَص عليه كل الأدباء الذين اتخذوا من الفكاهة وسيلةً وسلاحًا في أعمالهم للرُّقيِّ بالإنسان المعاصر .

الفصل الثامن عشر
اللغة

كانت اللغة ـ ولا تزال ـ إحدى القضايا الرئيسية المثارة بصفة متجدِّدة، سواء في مجال الأبحاث النقدية التحليلية والتنظيرية، أو على مستوى الأعمال الأدبية، بحكم اعتمادِها أساساً على اللغة كأداةٍ للتعبير والتوصيل والتجسيد الفني، ذلك أن اللغة كائنٌ حيٌّ متطوِّر مع الحياة والواقع، وتعامُل الأديب معها يختلف مع تعامل أيِّ أديب آخر اختلاف بصمات الأصابع، بل إن هذا التعامُل يختلف بنفس الدرجة من عمل لآخر للأديب نفسه، برغم الملامح الأسلوبية التي تبدو وكأنها تربط بين كل أعماله، من خلال بصمته المُتعارَف عليها، التي يتميَّز بها بين غيره من الأدباء . ونظراً لأن اللغة في الأدب ليس مجرد تعبير عن معنًى محدد، من خلال ألفاظ مرصوصة أو قوالبَ لغويةٍ جاهزة، بل هي خلايا لفظية ومعنوية وعقلية و وجدانيّة تتفاعل داخل الجسم الحيِّ للعمل الأدبي، ولا تملك لنفسها حياة فعلية خارج هذا الجسم، ومن ثم فإن استخداماتِ هذه الخلايا هي في حقيقتها استخداماتٌ لا نهائية، ولذلك تبدو الأعمال الأدبية الناضجة جديدة كل الجدة، برغم أنها تستقي مادَّتها الخام من نفس المنجم اللغوي المتاح لجميع الأدباء دون استثناء .

وكان أرسطو في كتابه « فن الشّعر » أول من قنّن لغة الشّعر تقنينًا علميًا دقيقًا، من خلال تحليله للجانب البلاغي في فنون الخطابة والشّعر . فاللغة في نظره هي أداة المحاكاة في فن الشّعر، و وسيلة توصيل المعاني والأفكار والمشاعر، ولذلك حرَص على التحليل اللغوي لفن الشّعر ـ أي لغة الأدب الذي كان يكتب كله شعرًا ـ وذلك ابتداءً من أصغر جزئيات التعبير ممثّلةً في الحرف الهجائي، وانتهاءً بالصورة الكاملة الحية للتعبير الشّعري أو التعبير الأدبي، فهو يرى أن اللغة تتألف بوجه عام من الحرف الهجائي أو « العنصر الأساسي »، والمقطع، وأداة الربط، وأداة الوصل، والاسم، والفعل، والتصريف، والعبارة أو « الجملة » .

فالحرف الهجائي صوت غير قابل للتجزئة، وليس كل صوت حرفًا هجائيًا، ولكنه ذلك الذي يمكن أن يشكّل جزءًا من مجموعة أصوات مفهومة، أي ينقل معنًى متعارفًا عليه . أمّا أصوات الحيوانات ـ مثلاً ـ فلا يمكن اعتبار أيٍّ منها حرفًا لغويًا برغم أنها غير قابلة للتجزئة أيضًا . ويرى أرسطو أن الحرف ثلاثة أنواع: صائت ونصف صائت وصامت . ويعرف الصائت بأنه الحرف الذي يُحدِث صوتًا مسموعًا دون حاجة إلى إضافة حرف آخر إليه، أو الذي يُنطَق دون قَرْع اللسان أو الشفة . أمّا نصف الصائت فهو الحرف الذي يُحدِث صوتًا مسموعًا مع إضافته إلى حرف آخر، أو الذي يُنطق مع قرع اللسان أو الشفة، مثل: السين والراء . أمّا الحرف الصامت فهو الذي لا يُحدِث صوتًا إلا بإضافته إلى حرف صائت حتى يُصبح مسموعًا مثل الدال والجيم .

وتتحدّد هذه الحروف باختلاف الأوضاع التي يتخذها الفم، وبموضعها

في أثناء النطق، وبتراوُحِها بين الرقة والغِلظة، وبين الطول والقصر، وبين الحدَّة والعمق . وقد ترك أرسطو فحص هذه الفروق والتحديدات الصوتية لخبراء الأوزان اللغوية والشّعرية .

أمّا المَقطع فهو صوت خالٍ من الدلالة والمعنى، ويتركّب من حرف صامت وآخر صائت أو نصف صائت، فالمَقطع المكوَّن من الجيم والراء يظل مَقطعًا سواء أضفنا إليه أَلِفَ المد أو لم نُضِفها، لكن أرسطو ترك أيضًا تحديد هذه الفروق المتعلّقة بالمقطع لعلماء الأوزان .

أمّا أداة الربط فهي صوت بلا دلالة أو معنًى، ولكن هذا لا يمنع أن يندرج داخل جملة أصوات، ويكون له معنًى، لكن من أوضح خصائصه أنه لا يأتي في بداية العبارة أو الجملة أبدًا . كذلك فإن كونَها صوتًا بلا دلالة لا يمنع قدرته على تأليف صوت واحد، له دلالة، من أصوات عديدة ذات دلالة .

أمّا أداة الوصل فهي صوت بلا دلالة، يحدِّد بداية الجملة أو نهايتها، أو جزءًا منها، وتوضع بطبيعتها في نهايات الجمل، أو في أواسطها حتى تؤدِّيَ وظيفتها .

أمّا الاسم فهو صوت له دلالة، ومركّب من أصوات، ولا يدلُّ على الزمن . وإذا انفصل جزء منه فإنه لا يدلُّ على معنًى بذاته . وحتى في حالة الكلمات المركّبة فإن أجزاءها لا تُستخدَم على حِدة؛ لأن كلاًّ منها لن يعني شيئًا في حدّ ذاته .

أمّا الفعل فهو صوت مركّب، له دلالة، ويدل على الزمن، وينطبق عليه

ما ينطبق على الاسم في أن أيَّ جزء فيه لا يعني شيئًا في حد ذاته . فكلمة « رجل » أو « أبيض » لا تتضمَّن دلالة « متى » الزمنية، أمّا كلمة « يمشي » أو « مشى » فتدل على معنًى، بالإضافة إلى زمن، سواء أ كان مضارعًا أم ماضيًا .

أمّا التصريف فيرتبط بالاسم كما يرتبط بالفعل، ويدل على العلاقة، مثل: علاقة البعد أو القرب أو الحركة أو المِلْكية، مثل « إلى » أو « من » أو « لـ » وغيرها؛ أو يدل على العدد سواء أ كان جَمْعًا مثل « رجال » أو مفردًا مثل « رجل »؛ أم على طريقة أو نَبْرة النطق والإلقاء مثل سؤالنا: هل ذهب؟ أو إصدارنا لأمر: اِذهبْ! وهذان نموذجان لتصريف الفعل من خلال تغيير طريقة النطق، ونغمة الإلقاء .

أمّا الجملة فهي صوت مركّب، يدل على معنًى، كما يدل بعض أجزائه على معنًى أيضًا، معنًى له دلالة في حد ذاته . والجملة لا تتكون دائمًا من اسم وفعل، فهي يمكن أن تتكون بدون فعل كأن تتكون من اسمين مثل: الإنسان مفكِّر، لكنها تحتوي دائمًا على جزء معين له دلالة في حد ذاته، والعبارة أعم من الجملة وأوسع دلالة؛ فهي تُبنى من عدة جمل، بحيث تكوِّن هذه الأقوال فيما بينها وحدة كلامية من خلال الروابط التي تنسِّقها داخل هذه الوحدة . ولذلك فالوحدة يمكن أن تكون ملحمة ضخمة مثل « الإلياذة »، أو مجرد عبارة تدل على شيء متفاعل وإن كان واحدًا .

ويرى أرسطو أن جودة اللغة تَكمُن في وضوحها، وعدم تبذُّلها، أمّا إذا

زاد الأسلوب اللغوي على حد الوضوح المطلوب، مستخدماً الكلمات الدارجة العادية – فإنه لا بُدَّ أن يصاب بالابتذال . فاللغة تصبح متميزة وخالية من الركاكة، إذا استخدمت فيها الكلمات غير الشائعة، مثل الكلمات الغريبة أو النادرة أو المجازية أو المطولة، وغير ذلك من الكلمات غير المألوفة . لكن اللغة التي تتألف فقط من مثل هذه الكلمات لا بد أن تتحول إلى ألغاز أو رطانة غير مفهومة .

ويقصد أرسطو باللغة الملغزة، تلك التي تتألف من مجازات واستعارات، وبالرطانة، تلك التي تتألف من كلمات غريبة أو نادرة . وتتمثل طبيعة اللغة الإلغازية في التعبير عن حقيقة معينة بكلمات في تراكيب لغوية مستحيلة لا يتسق فيها المعنى . وهذا لا يحدث باستعمال المسميات العادية للأشياء، بل باستعمال بدائلها المجازية . كذلك فإن اللغة التي تتكون من كلمات غريبة ونادرة لا بد أن تؤدي إلى رطانة مبهمة، ومع ذلك، فإن استخدام (توليفة) معينة من بعض تلك العناصر غير المألوفة، أمر ضروري للأسلوب؛ لأن إدخال الكلمات الغريبة النادرة، والمجازية، والزخرفية البديعية، وسائر الأنواع الأخرى، من شأنه أن ينقذ اللغة من الابتذال والركاكة، كما أن استخدام الكلمات العادية أو الدارجة فيها يكسبها الوضوح المطلوب .

وقد نبه أرسطو إلى ضرورة المعرفة باللغة التي يتم التعبير بها، وإدراك أسرار التعبير بها من خلال الثقافة اللغوية، ومعرفة اللفظ ودلالته المحققة أو المشتركة أو المترادفة، وربط الجمل وأدوات الربط، ومواضع استعمال كل منها، واستيعاب المعاني المفيدة في عمليتي التقديم والتأخير . وهذه كلها أمور اشترط أرسطو توافرها في الكاتب سواء أ كان شاعراً أم خطيباً .

وقد قسم أرسطو الألفاظ من جهة دلالتها إلى عدد من الأنواع أهمها: الألفاظ المستعملة في معناها الأصلي وهي التي تخص أهل لغةٍ ما، وتكون مبتذلة عندهم، مشهورة في تداولها ودلالتها على المعاني التي ارتبطت بها منذ البداية بدون حاجة إلى تفسير؛ والألفاظ الغريبة التي يستعملها الخاصة ولا يبتذلها العامة؛ والألفاظ الدخيلة أو الأجنبية وهي غير أصيلة، والألفاظ المعقّدة التي يصعب نطقها، والألفاظ المضاعفة أو المركبة، والألفاظ المخترعة والمُبتكرة التي لم يكن لها وجود في اللغة، وإنما استحدثها المتكلم أو الشاعر، والألفاظ المتغيرة أو المترادفات التي تدور حول معنًى واحد .

ويؤكد أرسطو على ضرورة التجديد في اللغة، والأدب خير وسيلة لتجديدها المستمر، الذي يُشعر القارئ أو المستمع بالغرابة الممتعة النابعة من مزج الجدة بالجمال؛ فاللذة نتيجة طبيعية للدهشة، وفي الشعر كثير من الوسائل التي تحدث هذا الأثر، وتنبع من طبيعة الشعر، ومنها الأوزان والشخصيات والوقائع التي تبدو في ضوءٍ أكثرَ جدةً وبعدًا وغرابة، إلى جانب ما فيه من التجديد اللغوي . وهذا التجديد يستخدم الخيال سلاحًا له في زيادة معاني الكلمة والظلال المرتبطة بها، أمّا الاستخدام التقليدي للكلمات فلا يقدم للسامع أكثر مما يعرف من دلالتها . وليس الأمر مجرد تجديد أو إفهام فحسب، بل طاقة فنية قادرة على شحن المعاني الجديدة وتفجيرها من خلال الكلمات . أمّا التعبير العادي فكل إنسان قادر عليه، وفي استطاعته أن يحقق الإفهام بالعبارات المبتذلة والعامية، أو حتى بوسائل لا يستخدم فيها الكلمات على الإطلاق .

ويتفق الفيلسوف الإنجليزي المعاصر روبين جورج كولنغوود في كتابه

« مبادئ الفن » مع أرسطو في أن اللغة باعتبارها مظهرًا من مظاهر التجربة في مستوى الوعي تظهر إلى حيز الوجود في الوقت الذي يظهر فيه الخيال . واللغة في حالتها الأصلية أو البُدائية تتَّسم بأنها خيالية أو تعبيرية ، و وصفها بأنها تعبيرية يعني تحديد ماهيتها؛ فهي فعل خيالي يقوم بالتعبير عن الانفعالات . ولغة الفكر هي الشيء نفسه بعد أن تُلبس روح الفكر، أو تحوِّر بحيث تستطيع التعبير عن الفكر .

وقد تناول فلاسفة ونقاد كثيرون قضية اللغة في الحياة وفي الأدب بالتفسير والتحليل، فمثلاً قال هوبز إن فائدة الكلام الأولى هي تحصيل العلم، وإن أول ما يحتاج إليه الإنسان أو الكاتب لتحقيق هذه الغاية هو صحة تعريف الكلمات . أمّا جون لوك في « مقال في الطبيعة البشرية » فقد عرف الكلمة بأنها صوت هو في حقيقته إشارة تدل على فكرة، في حين أضاف بيركلي فائدة أخرى للكلمات، وهي: إدراك تأثير سلوكنا وأفعالنا، وهو ما يتحقق بإيجاد قواعد نعمل بموجبها، أو بإثارة مشاعر وأهواء وانفعالات في نفوسنا، وذلك طبقًا لرأيه في كتابه « الفيلسوف الصغير » . فالأديب دائم البحث عن سبل لممارسة تأثيره في سلوك الآخرين، ولذلك فاستخدام اللغة وسيلة لإثارة مشاعر معينة عند الآخرين ليس أمرًا مماثلاً لاستخدامها للتعبير عن المشاعر التي تخصنا .

والفن بصفة عامة يتميز بخاصِّيَّتَيْن هما القدرة على توليد الخيال وتوظيف التعبير، ولذلك فهو في حقيقته لغة أيضًا . والفعل الذي يحدث أية تجربة فنية هو فعل الوعي . والفن يكمن في طبيعة الإنسان باعتباره كائنًا مفكِّرًا؛ والتجربة الفنية لا تصدر عن فراغ فلا بد أن تسبقها في الوجود

تجربة حسية انفعالية أو تجربة نفسية أو تجربة فكرية . وغالبًا ما يعتبر النقاد هذه التجربة بمثابة المادة الخام للتجربة الفنية، التي لا بد أن تعاد صياغتها من خلال الفعل الذي يثير التجربة الفنية ويبعثها إلى الوجود، فهي تتحول من حس إلى خيال، أو من تأثير إلى فكرة .

ومن خلال التجربة الخيالية تقوم لغة الفنان الداخلية بترجمة الانفعال الفطري إلى انفعال فكري، أو ما يسميه النقاد وعلماء الجمال بالانفعال الجمالي، الذي لا يسبق في الوجود مرحلة التعبير عنه، فهو الشّحنة الانفعالية التي تصحب تجربة التعبير عن أي انفعال مثار، لا بد أن يتلوّن بها في مراحل التعبير عنه، وأن يخضع لسيطرة الوعي عند الفنان، وأن يتحول إلى فِعْل موجّه للمتلقّي، وهذا الفعل هو اللغة أو الفن، فهو تجربة خيالية تتميز عن التجربة النفسية الانفعالية الفطرية البحتة، ولكن لا يعني هذا أن التجربة الخيالية لا تتضمن أي شيء نفسي انفعالي فطريّ، فهي تتضمن بالضرورة مثل هذه الجوانب، وإن كانت لا تُبقي على أي جانب من هذه الجوانب في حالته البِدائية؛ إذ إن كل هذه الجوانب تتحول إلى أفكار، وتتحد في تجربة توصف بأنها خيالية، نظرًا لشمولها وحدوثها بفعل الوعي، وخضوعها له .

ولعل مشكلة اللغة في الأدب تختلف عنها في الفنون الأخرى؛ فالفنان يعمل دائمًا في مادةٍ ما، فهو يبني بالحجر أو باللون أو بالكلمات . لكن الكلمات في الشعر والأدب تثير أغرب المشاكل وأكثرها تعقيدًا من أية نظرية من نظريات الفن؛ فاللغة في أحد مظاهرها أطوع الأدوات تحقيقًا لأغراض الإنسان العملية، وهي الوسيلة التي لا غنى عنها في الاتصال بين الناس في

أمور حياتهم اليومية والماديَّة . ويرى إروين إيدمان في كتابه « الفنون والإنسان » أن اللغة في الأدب تتغلغل إلى صميم جوهره، فتجعل منه وسيلة من وسائل الاتصال، كما أنه شكل فني محرِّك ومثير للخيال . فاللغة في الأدب ذات طبيعة مُزدوِجة، فهي فن صوتي خالص كما أنها فنٌّ اتصال خالص . وهكذا تصبح اللغة عملية وموسيقية، كما تصبح منطقية ومُشجِية في آنٍ واحد؛ ومن ثم فقد قُدِّر على الأدب منذ البداية أن يمضي في خطين متماسَّيْن هما الشِّعر والنثر . فالكلمات ليست مجرد نغمات؛ لأنها تتكون وتأخذ صفتها من كل الملابسات التي تحيط بظروف تعلمها، وفي الوقت نفسه ليست مجرد حوامل مجردة لمعانٍ مجردة لا تتصل بشيء ولا تكترث بشيء .

ويرى آرثر كلاتون بروك في كتابه « مقالات حديثة » أن تقاليد النثر بصفة عامة تحتم المواءمة بين الوسيلة « اللغة » وما تريد أن تعبِّر عنه من معانٍ وأغراض، أو ما يسمِّيه النُّحاة العرب: المطابقة بين الكلام ومقتضى الحال . لكن النثر كفنٍّ، يستطيع أن يستغل مظاهر اللغة التصويرية والإعلامية؛ ففي إمكانه أن يروي قصة، وأن يشرح فكرة أو موقفًا، كما يمكنه أن يصف مكانًا أو شخصًا، أو يناقش قضية، وأن يفسِّر ويدافع ويُقنع ويقضي ويستميل . فهو يستطيع أن يعبِّر عن التجربة الإنسانية بأسرها؛ لأن في وسعه أن يستخدم الألفاظ بدلالتها الدقيقة المحدودة، وأن يُكنِّي عنها في الوقت نفسه بما تحمله من ظلال وإيحاءات، وذلك لقدرته على أن يستعير من الشِّعر التأثير الموسيقيَّ على الوجدان . ونظرًا لاتساع جماله فإنه لا يمكن أن يقف عند حدود الحِيَل أو الصناعة اللغوية، بل يصبح أداة

للإبداع الأدبي، ولبناء عالم خيالي متكامل، ولذلك فإن مجاله الرئيسيّ هو القصة والمسرحية في عالم اليوم .

أمّا الشّعر فهو فن لغوي أساسًا، لدرجة أن ناقدًا وفيلسوفًا معاصرًا مثل جورج سانتيانا يصف الشاعر بأنه صائغ للكلمات أساسًا؛ فاللغة ليست مجرد وسيلة لنقل الأفكار والمعاني، بل هي هدف الشاعر الذي لا يمكن أن ينساه أو يتجاهله، وكذلك المستمع أو القارئ الذي تستولي عليه الصفات الحسية لصوت الكلمات وجَرْسِها، بل إن هناك شعراء يغرمون بالإمكانات الموسيقية في الكلمات لدرجة أنهم لا يهتمون بكتابة كلمات تعني شيئًا؛ لانصرافهم إلى التركيز الموسيقي على التتابع الجميل للأصوات التي تحدثها الكلمات . لكن لا بد أن ندرك أن صياغة الكلمات ليست هي كل وظيفة الشاعر، كما أن ترتيب حروف السكون والحركة ترتيبًا ذكيًا ماهرًا ليس بالطبع كل التأثير الشّعريّ، فكما أن النغمات الموسيقية في حد ذاتها ليست هي كل الموسيقى، كذلك المقاطع القائمة بذاتها ليست هي الشّعر، حتى لو كانت سلسة ومصقولة . فكل لغة تتألف من إيقاعات متناسقة وبالتالي موزونة بطبيعتها، وإيقاعاتُ اللغة ومقاطعها القائمة بذاتها ليست سوى أحد المنابع التي يستقي منها الشاعر فنه . ويعرف إروين إيدمان إيقاع الشعر بأنه الأداة الخاصة التي يستخدمها الشاعر في السيطرة على الحس وإخضاعه لمشيئته كما يفعل المنوِّم المغناطيسي، فالقصيدة حلم أو مزاج أو رؤيا كبيرة أو صغيرة من رؤى التجربة الإنسانية، التي يمر بها الشاعر ويعبر عنها بكل الحيل الموسيقية الممكنة .

وكُلّما زادت الحصيلة اللغوية للشاعر، وتميزت بالخصوبة والثراء والعمق

والشمول ـ استطاع ممارسة ذلك السحر الذي يكمن في جوهر الشِّعر، والذي يسعى حثيثًا لاستخراج ما في أعماق النفس البشرية من أحاسيس ورؤى، وهواجس وخواطر، تجعل العالم يبدو جديداً كل الجدة، بل إن القصيدة الخالدة هي ذلك العالم الذي ينتقل إليه المتلقي من خلال التنويم الذي يستولي به الإيقاع على الانتباه، فيجد نفسه وقد تكيَّف مع مزاج بعينه، كما يجد حياته وقد تَدَفَّقت في تيار إيقاع لغوي وشِعري بذاته . ولذلك فالقصيدة أكبر وأشمل من الكلمات التي صيغت بها، وإن كانت هذه الكلمات من أهم أهدافها؛ لأن الشِّعر لو كان مجرد كلمات ذات نغمات ومقاطع وألحان، لكان موسيقى تحددها الأصوات والتراكيب، التي تتميز بها كل لغة على حدة، لكنه يتألف من كلمات لا تصوِّر الصوت فقط، وإنما تتكلم وتعبر أيضاً . فليس في الإمكان ولا من الحكمة أن يغفل الشاعر مضمون الكلمات؛ ذلك أن الخاصِّيَّة القولية التي تتميز بها الكلمات تُعد من أهم مصادر فنه .

إن للكلمة هدفًا منطقيًا، ومضمونًا سيكولوجيًا في الوقت نفسه، ولذلك يُعنى الشاعر بما تعكسه الكلمات من ظلال، وما تحمله من طاقة، لا بما فيها من صدق . إن الشاعر يحاول أن ينفخ الحياة في التجربة سواء أ كانت هذه التجربة خاصة به أم خاصة بالآخرين . والشاعر لا بد أن يرضخ لتلك الرغبة المُحرِقة التي تدفعه دفعًا إلى التعبير عما أيقظ حواسّه، وحرَّك وجدانه، واستثار أفكاره، حتى يُشارِكَه الآخرون نشوة التجربة ومتعتها . وهو لذلك يختار كلماتٍ معينة ويستعملها استعمالاً معينًا؛ حتى يُثيرَ في المتلقي حالة نفسية بعينها أكثر من مجرد نقل صور وعواطف وأفكار إليه . إن الكتابة

الأدبية بصفة عامة، والشّعرية بصفة خاصة، ليست مجرد كتابة منطقية، إنها محرِّك سيكولوجي ومثير وجداني . فالكلمات هنا لا تكتفي بالتحدُّث عن أشياء، بل تجسِّد هذه الأشياء بالفعل، وتُقدِّمها إلى وجدان المتلقي وفكره، كي يحتويها أو تحتويه .

ويسعى الشاعر دائمًا إلى إيقاظ الخيال الخاص، مستعينًا على ذلك بجمال الأصوات وتناغمها، وبتتابع الإيقاع، بالإضافة إلى قدرة الكلمات على الإيحاء بالمعاني والأفكار . وتتوقف هذه الإيحاءات على اختياره للكلمات القادرة على الانطلاق من إسار التجربة التقليدية المعادة، التي فقدت المعنى والجدة والإثارة بفعل الرتابة والتكرار، تلك الكلمات القادرة على تحويل المعاني والأفكار المجرَّدة إلى عناصرَ حسية مادية واضحة، تَتَسلَّل إلى المتلقي من بوابات حواسِّه الخمس، فتتحول إلى تجربة ذاتية خاصة به، تملك عليه حواسَّه ومشاعره وأفكاره، وقد تصنع منه إنسانًا جديدًا برؤية جديدة للعالم . ولذلك فالشاعر دائم الاكتشاف للكلمات وكأنه يسمعها لأول مرة، وللأفكار وكأنها لم تخطر بباله من قبل . ولن يستطيع القيام بهذه المهمة إلا إذا وضع يده على الكيان الحسي للكلمات؛ فالشِّعر الذي يدع الحواسَّ باردة لا أثر فيها للانفعال ـ لا يسهل عليه أن يحتوي المتلقي . غير أن هذا الكيان الحسي لا يتأتَّى بمجرد استخدام الكلمات الحسية؛ ذلك أن الاستعمال الرتيب لمثل هذه الكلمات لا بد أن يُفقِدها جدتها وتأثيرها، ولذلك يتحتَّم على الشاعر أن يدفعنا إلى التعرف من جديد على الأشياء والكائنات، من خلال ما يثير فينا من أحاسيسَ مفاجئة، وأفكار باهرة، قد تصل إلى حد الصدمة التي تتجاوز مجرد الدهشة العادية . أمّا إذا

فقد الشاعر القدرة على إدهاش المتلقي ـ فهذا يعني أن القصيدة قد فقدت معناها، بل و وجودها .

ويقول إيدمان إن اختيار الشاعر للكلمات الواضحة الحسية، ورَبْطَه لانطباعاتنا مع مشاعرنا، ومشاعرنا مع انطباعاتنا التي تثيرها القصيدة ـ ربما كان السبب في جعل الشعر أقرب إلى جوهر الشيء من أي نوع آخر من أنواع التعبير . ولهذا فإن التفسير الشامل أو الترجمة الدقيقة الكاملة للقصيدة أمر مستحيل، مثلما يستحيل علينا أن ننقل إلى لغة الكلام المذاقَ الحقيقي لثمرة الكُمَّثْرى، أو ملمس جلد الخوخة . إن مثل هذه المحاولة في تفسير الشّعر وشرحه تؤدي إلى ضياع الموسيقى، التي تمنح القصيدة قوامها، وكلماتها التي تؤلف عناصرها الذاتية، وسياقها الذي تنفرد به، كما تؤدي إلى فقدان الاستعارات والصور التي ترفع من حدة الشيء الموحَى به فعلاً . إن القصيدة هي « الكلمة » وقد صارت « جسداً »، بل إن إيدمان يفضّل اعتبارَها « جسدًا »، وقد صار « كلمة » . هنا يتجسد العالم في عقل الشاعر، وفي هذا التجسيد الذي يتخذ غالبًا كلامًا موسيقيًا وتصويريًا يصبح العالم حقيقيًا في نظر المتلقي الذي أيقظته التجربة وأذهلته .

والشاعر إنسان يُشارك الناس عواطفهم وأفكارهم المميزة لهم، وقصائده التي تجسّد هذه العواطف والأفكار لا تخلد بوجودها الزاخر بالحياة؛ لأن موضوعاتها عامة أو شائعة، بل لأن استخدامه الفذ للكلمات في كل حالة، قد نقل إلى المتلقي في قوة وحدة فَنِّيَتَيْن دراميتَيْن مزاجًا إنسانيًا محببًا أو حتميًا لا مفرّ منه؛ فالأغلبية الساحقة من الناس لا تستطيع الإفصاح عن مشاعرها إذا اختلج وجدانها بعاطفةٍ ما، فإذا بالشاعر يعبّر عنها ويجسّدها في

بلاغة نادرة، ومقدرة متدفّقة آخذة، وربما تعلّم الناس من قصيدة حُب حقيقية حبهم .

ويؤكّد إيدمان على أن الشعر هو أنسب قوالب الكلام وأصلحها للتعبير عن العاطفة؛ فالشاعر ينقل الفكرة لا في عبارة اصطلاحية فحسب، وإنما في أسطورة أو استعارة، وقد يعبر عنها في صورة حسية . أمّا فن النثر فيشترك مع الشّعر في بعض الخصائص، ويختلف معه في البعض الآخر . فالنثر في أكثر صوره عمليةً ونفعيةً يصبح مجرد أداة اتصال وتراسل، أمّا في مجال استخداماته الفنية فقد يتعذّر تحديد الفرق بينه وبين الشعر تحديداً قاطعًا؛ فإن للنثر أيضًا عناصره اللغوية والموسيقيّة الخالصة التي لا تغيب عن الكاتب أو القارئ الموهوب الحساس، وكذلك له إيقاعاته، ولو أنها قد تكون أكثر تحرراً من إيقاعات النظم؛ لأن النثر يتميز بالتنوع والمرونة . ولعل القصة من أوضح الأمثلة على الإبداع النثري الخالص . فالقاصُّ يوظف إمكاناته اللغوية في حشد التفاصيل، وتصنيف الأحداث في اتساق منطقي، وتجسيد المشاعر والأفكار في شخصيات، وبذلك يحول نثره إلى عالم يعادل العالم الكبير الذي يحتوي الإنسانية جمعاء .

أمّا فيلسوفُ الجمال الإيطالي بنيدتو كروتشي (١٨٦٦ ـ ١٩٥٢)، فقد أوضح في كتابه « الاستاطيقا كعلم للتعبير » عام ١٩٠٢ أن الشّعر هو اللغة الأصلية للجنس البشري؛ لأن الشّعر تعبير عن العاطفة في حين أن النثر لغة العقل؛ أي أن التعبير هو الشكل الأول من أشكال النشاط البشري . ولذلك نجد في العصور المبكّرة للإنسانية شعراء استطاعوا بقدرتهم على التعبير أن يَخرجوا بالإنسانية من مرحلة الوجود الطبيعي إلى مرحلة الوجود الإنساني .

وهكذا كانت اللغة هي العامل الفيصل الذي حدد انتقال الإنسان من الحساسية الحيوانية إلى النشاط الإنساني، أو من مستوى الوجود الطبيعي إلى مستوى الوعي البشري .

ويوحِّد كروتشي بين اللغة والتعبير، فهو يرى أن المادة الشعريَّة تسري في نفوس البشر جميعاً، بحيث قد لا يكون ثمَّة موضوع لإقامة تفرقة حاسمة بين الشاعر والرجل العادي، ما دام كل منهما يملك حَدْساً، ويحاول التعبير عن هذا الحدس، لكن تعبير الشاعر يتسم بشكل خاص بأنه هو الذي يجعل منه فناناً؛ فهو حين يصوغ انطباعاته وأفكاره، ويشكل أحاسيسه وخواطره لا يعبر عنها بطريقة الرجل العادي الذي يعتبرها أمراً خاصّاً به وحده، وقد لا يعبر عنها على الإطلاق، وتظل حبيسة وجدانه، بل إن الفن يسعى في الواقع إلى التحرر من هذه المشاعر والأفكار، وطبع انطباعاته بطابع موضوعي يفصلها عنها، كي يعلو عليها بطريقة أو بأخرى؛ أي أن الفنان الذي يتحرر من مشاعره بفضل جده التعبيري، لا يقوم بهذا النشاط من أجل الآخرين، بل يحققه لنفسه أولاً . ولذلك فإن كل عمل فني أصيل لا بد أن يحمل تعبيراً فرديّاً، بحيث قد يكون من العسير تصنيف الأعمال الفنية، أو إدراجها تحت أنواع وأجناس . فالعمل الفني في نظر كروتشي مخلوق حيّ فرديّ، وهو يحمل في باطنه قانونه الخاص، فلا وجه لاستبداله بغيره، ولا موضع لإحلاله تحت فئة أو نوع فني؛ أي أنه لا توجد أشكال خاصة وصور جزئية للفن .

أمّا الأديب والناقد الفرنسي المعاصر أندريه مالرو، فقد أوضح في كتابه « عملة المطلق » ١٩٤٩ أن تاريخ الفن هو تاريخ تحرر الإنسان، ولذلك

فالفن ليس مجرد لغة أو تعبير، بل هو أيضاً أداة تحوير أو تغيير . إنه ثمرة لفاعلية إنسانية خلاّقة، أو مشاركة فنية متصلة، استطاع الجنس البشري أن يحققها على مر الأجيال، فأثبت عجز التدمير والفناء عن الذهاب بما سجلته اليد البشرية من كلمات . فالفنان ــ على النقيض من الرجل العادي ــ لا يقنع بما في الطبيعة من موضوعات جاهزة تقليدية، بل يتجه ببصره ولغته الفنية، في معظم الأحيان، نحو تلك الجوانب الناقصة أو الغامضة أو الملتبسة، التي ما زالت تنتظر من يبرزها ويكملها ويفسرها ويعيد خلقها من جديد .

أمّا الفيلسوف الفرنسي ميرلو بونتي (١٩٠٨ ــ ١٩٦١) فيؤكد أن الفكر موجّه منذ البداية نحو العالم الخارجي، ولذلك لا يمكن أن يوجد بمَنْأى عن العالم، أو خارجًا تمامًا عن الألفاظ . ولَمّا كان من الضروري للفكر أن يتجسد في عبارات ــ فإن المعنى لا بد أن يسكن اللفظ . ولَمّا كان الجسم في جوهره تعبيرًا ــ فإن لكل فعل إنساني معنًى . وميرلو بونتي يهتم بدراسة اللغة، فيقول: إنها في صميمها خروج عن الذّات، واتجاه نحو الغير . وليس القول مجرد رداء خارجي يرتديه الفكر، بل حضور للفكر نفسه في صميم العالم المحسوس؛ أي أن اللغة ليست مجرد عرض خارجي يصاحب العمليات الذهنية التي تقوم بها الذات، بل هي عبارة عن الوضع الذي تتخذه الذات الناطقة في عالم المعاني . ولا يعني هذا كمون معنى اللفظ في صميم هذا اللفظ من حيث هو صوت، بل يعني تأكيدَ ما للغة من طابع عرضي، يجعل منها عملية اصطناعية مقصودة، لا تنهض على مجرد علاقات طبيعية موجودة أصلاً .

ويرى ميرلو بونتي أن الإنسان يملك قدرة غير محدودة على التعبير، فهو لا يتصل بالآخرين عن طريق اللغة فحسب، بل يعبر عن نفسه أيضاً مستخدماً بعضَ العلامات أو الإشارات أو الإيماءات أو الحركات أو اللفتات أو الانفعالات التي هي الأصل في كل تعبير لغوي . وهذه القدرة الفائقة على التعبير هي التي عملت على ظهور « عوالم لُغويَّة » لدى الإنسان، وفي مقدمتها « عالم الشّعر » . كذلك فإنه في بعض الحالات تعود بنا اللغة إلى العالم الطبيعي للإنسان، حين يرتد بها القول أو الكلمة إلى تلك الطاقات العاطفية أو الانفعالية، التي تشكّل مصادر التعبير الفني بصفة عامة .

ويتفق ميرلو بونتي مع أندريه مالرو في أن فنّا كفن التصوير يمثل لغة ضمنية ينطق بها المصوِّر على طريقته الخاصة، لكن المقارنة بين التصوير واللغة لا يمكن أن تصحّ إلا إذا تم انتزاعهما مما يمثلانه؛ لكي يجتمعا تحت مفهوم « التعبير الإبداعي »، بحيث يمكن اعتبارهُما مجرد شكلَيْن مختلفَيْن لمحاولة فنية واحدة . فقد كانا منذ البداية مجرد وسيلة لخدمة الآلهة، ثم تطوَّرت الحضارة الإنسانية، واستطاع كل من التصوير والشّعر أن يُصبحا تعبيراً زمنيّا دنيويّا عن القيم الدينية والمقدّسات العريقة منذ فجر البشرية . ولعل هذا ما عبَّر عنه الأديب الفرنسي لابروبير عندما قال: إن مهمة الأديب الوحيدة تتمثّل في الاهتداء إلى التعبير الصحيح. الذي حددته لغة الأشياء سلفًا لكل فكرةٍ ما من الأفكار . وهي نظرية تفترض أن ثمة فنّا قبل الفن، أو أدبًا قبل الأدب، وأن العمل الفني لا يبلغ الكمال المنشود إلا إذا استطاع أن ينتزع إجماع الناس المرتبط بطبيعتهم الأولى .

أمّا جان پول سارتر، فيرى في كتابه « ما الأدب؟ » أن القول هو بمثابة

لحظة من لحظات الفعل، والفنان ـ على النقيض من الأدب ـ لا ينظر إلى الألوان والأنغام باعتبارها لغةً، ما دام الهدف الذي يرمي إليه هو خلق أشياء، لا تسجيل علامات أو استعمال إشارات . ولذلك فالالتزام الفكري والعقائدي المفترض في الأديب الذي يستخدم كلمات محددة، لا نجده عند المصوِّر أو الموسيقيِّ . وفي كتابه « مواقف » يوضِّح سارتر أن الأدب بطبيعته فن التزام، كما هو أدب مواقف . والنثر عنده هو أولاً وقبل كل شيء تعبير عن وجهة نظر العقل، وأن الكتابة هي طريقة معينة من طرق الالتزام أو إرادة الحرية . وعملية الكتابة تفترض عملية القراءة، والعمل الأدبي لا يبلغ تمامه إلا إذا وضع الكاتب نُصب عينيه أنّه يكتب ليواجه نفسه أمام حرية القارئ .

ويفرق سارتر بين النثر والشّعر، فيقول: إن النثر أدب ملتزم، في حين أن الشّعر أدب غير ملتزم، وبذلك يتساوى الشاعر عنده بالمصور والموسيقي، إذ إن مهمته تتوقف عند الألفاظ كما تتوقف مهمة الآخرين عند الألوان والألحان . أمّا الناثر فيستخدم الألفاظ ولا يخدمها، فاللغة تُلزمه رَفْضَ موقف الصمت، في حين يرى سارتر أن الشاعر لا يعتبر الكلمات مجرد أدوات، بل يعتبرها أشياء . فإذا كانت اللغة بالنسبة إلى الناثر عالمًا من الدلالات أو الإشارات أو العلامات أو المعاني ـ فإنها بالنسبة إلى الشاعر عالمٌ من الأشياء والموضوعات، وبناء من أبنية العالم الخارجي؛ ولهذا فهو لا يرى في الكلمات رموزًا تشير إلى بعض مظاهر هذا العالم، بل صوراً واقعية لتلك المظاهر . فالمعنى عنده مصبوب في قالب اللفظ، مستوعَبٌ في جَرْس الكلمة، والكلمات أشياء طبيعية لا تزال في حالة الوحشية الفطرية، والمعاني

خواصّ كامنة فيها .

والألفاظ الشعرية ــ عند سارتر ــ تتجمَّع بفعل بعض الارتباطات السحرية القائمة على التوافق والتنافر، مثلها في ذلك مثل الألوان أو الألحان حين تتجاذب أو تتنافر، فيُصبح لجَرْس الكلمة، وطولها، وارتباطاتها بالمذكر أو المؤنث، ومَظْهرها البصريّ بصفة عامة، طابعٌ خاص يجعل لها وجهاً محسوساً، وعندئذ لا تُصبح الكلمة مجرد تعبير عن المعنى، بل تمثيل له . وإذا كان الشاعر يقذف بمشاعره إلى قلب القصيدة، فإنه بمجرد أن تتحول المشاعر إلى شِعر، تستولي الكلمات عليها، وتُحيلها إلى مجازات واستعارات، قد لا تدل عليها حتى في عيني الشاعر نفسه . فالألفاظ الشّعرية تتجمَّع كالأشياء، كي يتألف منها ما أسماه سارتر بالوحدة الشّعرية .

أمّا النثر فهو لغة الالتزام، والأديب المُلتزِم يدرك ما لكلماته من خطورة، بوصفها أداة اجتماعية تضع على عاتقه مسئولية أمام نفسه وأمام الآخرين، بل إن الكلمات مسدسات محشوّة، وإذا تحدَّث الكاتب فإنه يطلق النار في واقع الأمر . إن في إمكانه أن يصمت، لكن ما دام اختار لنفسه أن يطلق النار، فإن من واجبه أن يفعل هذا كرجل، بأن يصوِّب نحو أهداف محددة، وليس كطفل يُطلِق النار كيفما اتفق، مُغلقًا عينيه، مُقتصِرًا على التلذذ بسماع أصوات الطلقات وهي تدوِّي من بعيد . وإذا كان الأديب قد ألزم نفسه في استخدامه للغة، فعليه أن يتخذ من الكلمات أسلوبه الخاص في إرادة الحرية وتحقيقها . وكما أن الوقفة الموسيقية تستمد وظيفتها من الأنغام والألحان التي تجيء قبلها وبعدها، فإن الصمت يتحدَّد أيضًا بالقياس إلى الكلمات السابقة عليه واللاحقة له، ولذلك فالصمت لحظة من لحظات

اللغة . وحين يصمت الكاتب فإن هذا لا يعني أنه أصبح أبكمَ، بل يعني أنه لا يريد أن يتكلّم، والامتناع عن الكلام هو نفسه كلام .

ولا يكتسب الكاتب صفته الحقيقية لمجرّد أنه اختار أن يقول أشياء بعينها، وإنما لأنه اختار أن يقولها على نحو محدّد لهدف معين، ولذلك فإن أسلوب الكاتب هو الذي يمنح النثر كل قيمته . وإذا كان المفروض في الألفاظ النثرية أن تكون شفافة؛ حتى تسمحَ لعين القارئ باختراقها من أجل النفاذ إلى معانيها، فإن الأسلوب الأدبي الصحيح هو الذي لا يكاد يشعر به القارئ، لأنه يقوم بدوره في خدمة المعاني وتوضيحها دون أن يستوقف أنظار القراء، مثل اللوح الزجاجي الشّفّاف الذي يبين عما خلفه دون أن ينتبه إليه الناظر . ولذلك يقرر سارتر أن المتعة الجمالية النقية الخالصة في النثر تأتي دائمًا كشيء غير مقصود، أو شيء خفي لا يكاد المرء يفطن إليه . وبهذا يعارض سارتر جيزودو الذي يقرر أن هدف النثر يتمثّل في الاهتداء إلى الأسلوب؛ أمّا الفكرة فإنها تأتي في مرحلة تالية، فيقول سارتر: إن الفكرة لا تجيء مطلقًا على هذا النحو، ذلك أن الأفكار والموضوعات مشكلات متجدّدة ومتفتّحة باستمرار كأنما هي نداءات أو دعوات، وبهذا لا يفقد الأدب شيئًا حين يجعل من نفسه فنّا مُلتزمًا . ويعلّق زكريا إبراهيم على رأي سارتر هذا، فيقول في كتابه « فلسفة الفن في الفكر المعاصر » :

« وضع سارتر النثر في جانب، وشتى الفنون الأخرى من شِعر، وتصوير، وموسيقى، ونحت، في جانب آخر، وكأن الالتزام وقفٌ على الكاتب وحده، أو كأن في استطاعة باقي الفنون الأخرى أن تستقل عن كل غاية اجتماعية . والحقُّ أن سارتر قد أراد أن يقول لنا إن الأدب في جوهره

نَفْعيّ، فليس بِدْعًا أن يقترن بالالتزام والدعوة إلى الحرية، في حين أن غيره من الفنون إنما هي أقرب إلى التخيُّل منها إلى التدبُّر العقلي، فهي أدخل في باب العواطف والانفعالات منها في باب المعاني والدلالات، وبالتالي فإنها ليست من « الالتزام » في شيء . ولا شك أن سارتر كان متأثرًا في فهمه هذا للشّعر بالنزعة الرمزية في الشّعر الفرنسي، على نحو ما عبَّر عنها ـ بصفة خاصة ـ الشاعر الفرنسي الكبير رامبو . ولكن من المؤكّد أنه لو اتجه المرء ببصره نحو شعراء من أمثال هيلدرلن، ونوفالس، وت. س. إليوت وغيرهم ـ لوجد في الشّعر من المعاني الذهنية والدلالات الميتافيزيقية ما قد يدفعه إلى التقليل من حدة تلك الهُوَّة التي أقامها بين النثر والشّعر . والحقُّ أن الفن ـ سواء أ كان نثرًا أم شعرًا أم تصويرًا أم نحتًا أم موسيقى أم غير ذلك ـ إنما هو في صميمه لغة رمزية، تقوم على طائفة من الأشكال أو الرموز . فليس هناك موضعٌ للقول بأن المصوِّر يهدف إلى اللون في ذاته، أو أن الموسيقار يهدف إلى النغم في ذاته، أو أن الشاعر يهدف إلى اللفظ في ذاته، وإنما لا بُدَّ من التسليم بأن ألوان رِنْوار تحمل دلالات، وأن موسيقى بيتهوفن تنطوي على معانٍ، وأن قصائد إليوت عامرة بالأفكار . ومهما كان من أمر تلك التفرقة الحاسِمة التي أقامها سارتر بين النثر من جهة، وغيره من الفنون الأخرى من جهة أخرى، فستظل الفنون جميعًا لغاتٍ رمزية تتفرَّع أساليبها، وتتعدَّد أشكالها .»

أمّا المفكّر والفيلسوف المعاصر مارتن هايدغر الذي يُعَدُّ زعيمًا للمدرسة الألمانية في الوجودية، فيوضِّح في كتابه « متاهات » تحت فصل بعنوان « الأصل في العمل الفني » أن الشّعر هو جوهر الفنون؛ لأن الشّعر لغة،

واللغة هي أداة الإنسان لتحقيق العلانية، وإظهار المستخفي، أو هي تجلّي الموجود البشري في العالم الخارجي . وإذا كان وجود الصخرة أو النبات أو الحيوان لا يستطيع التجلّي أو الانتشار - فذلك لأنه لا يملك لغة . وما دامت اللغة هي المظهر الأكبر لخروج الإنسان إلى عالم العلانية، ورفضه لكل امتزاج بالوجود المختلط المتخفّي - فإن هذا يدل على أن كل فن في جوهره هو صورة من صور اللغة . وكما أن للغة طابعًا تاريخيًا، فإن للفن أيضًا صفتَهُ التاريخية، التي تجعل منه مظهرًا ليقظة شعبٍ ما من الشعوب في سعيه نحو تحقيق شخصيته القومية، وتأكيد عالمه الخاص . ولذلك فإن سائر الفنون التاريخية، عند مُختلِف الشعوب، هي مجرد لغات ابتدعها البشر من أجل بَلْوَرة كيانهم الإنساني، وإعلانه على صورة عالم خاص ينطق بلسانهم، و يعبّر عن وجودهم، بل و يجسّده .

أمّا فيلسوف الجمال إرنست كاسيرر (١٨٧٤ - ١٩٤٥) الألماني المولد، والأمريكي الجنسية، فقد قدّم مفهومًا رمزيًا للغة الفن في كتابيه « فلسفة الأشكال الرمزية » و« مقال عن الإنسان » . فالفن عنده مظهر من مظاهر الحضارة الإنسانية، مثل : اللغة، والدين، والأسطورة، والتاريخ، والعلم، إلخ . وليس الإنسان في نظر كاسيرر مجرد « حيوان ناطق »، بل هو في حقيقته « حيوان رامز » أو صانع للرموز كلغة لا تقدر عليها المخلوقات الأخرى . وليس الرموز البشرية مجرد مجموعة من الدلالات أو العلامات التي تشير إلى بعض المعاني أو الأفكار أو التصوُّرات،بل هي شبكة معقّدة من الأشكال أو الصور التي تعبّر عن مشاعر الإنسان وأهوائه، وانفعالاته وآماله ومعتقداته ... إلخ . ولذلك يرى كاسيرر في الفن لغةً من اللغات الرمزية

العديدة التي حاول الإنسان اصطناعها في فهمه للعالم، كما يرى فيه تمثيلاً وتأويلاً وليس مجرد تعبير بالكلمات عن ذات الفنان . فالطابع الذاتي للشاعر – مثلاً – لا يبدو أوضح في الشّعر الغنائي منه في أي شكل آخر من أشكال الفن . ومهما كان من أمر تلك العواطف التي يعبِّر عنها الشاعر، فإن القصيدة الغنائية – كأي عمل فني آخر – لا بد من أن تنطوي على عملية تجسيد أو تحقيق موضوعي . ولذلك قال الشاعر الفرنسي الرمزي مالارميه إن الشّعر لا يُصنع من أفكار، بل من ألفاظ . وهو يعني بالألفاظ؛ الصور، والأصوات، والإيقاعات، بشرط أن يتكون من هذه العناصر جميعاً كلٌ موحَّد لا يقبل التجزئة .

وإذا كان كاسيرر لا يرى مانعاً من تعريف الفن بقوله: إنه « لغة رمزية »، إلا أنه يأخذ على كروتشي أنه قد وحَّد تماماً بين اللغة والفن، وكأن مشكلاتِ علم الجمال هي بعينها مشكلاتُ علم اللغة، والعكس بالعكس، في حين يوجد فارِق لا يمكن إغفاله بين رموز الفن من جهة، والحدود اللغوية المستخدَمة في الحديث العادي أو الكتابة من جهة أخرى . صحيح أن كلاً من اللغة والفن لا يقتصر على محاكاة الأشياء أو تقليد الأفعال، وإنما هما في صميمهما ضَرْبان من التمثيل، لكن التمثيل اللغوي يقوم على مجموعة من الألفاظ أو التصوُّرات، في حين أن التمثيل الفني ينهض على بعض الأشكال المتجسِّدة المحسوسة . فلا توجد عناصر مشتركة بين وصف الشاعر لمنظر من المناظر، و وصف الجغرافي أو عالم الجيولوجيا للمنظر نفسه .

أمّا المفكرة الأمريكية المعاصرة سوزان لانجر فقد تأثرت إلى حدٍّ كبير

بإرنست كاسيرر، خاصة بعد أن ترجمت إلى الإنجليزية كتابه « اللغة والأسطورة » عام ١٩٤٦ . وقد وضح هذا التأثير في كتبها التي تناولت القضايا الفلسفية في الفن، والمنطق، وعلم اللُّغة، وعلم الجمال، مثل كتاب « ممارسة الفلسفة »، و« مقدمة في المنطق الرمزي »، و« الفلسفة في ضوء جديد » و« الشكل و الإحساس » و« صور فلسفية » . ففي كتابها « الفلسفة في ضوء جديد » تناقش الأساس الفلسفي الذي قامت عليه « الوضعية المنطقية »، وهو الذي يؤكِّد أن حدود اللُّغة هي حدود التجربة البشرية نفسها، وأن كل ما لا سبيل إلى التّحقُّق منه تجريبيًا ليس سوى لغوٍ فارغ لا معنى له على الإطلاق .

لكن الرمز ـ بصفته أداةً للفن ـ ليس وقفًا على التفكير اللغوي؛ لأنه يمتد ليشمل مجالاتٍ أوسعَ من المجال اللفظي الصرف . فالعملية الرمزية التي يقوم بها الإنسان تشمل شتى مظـاهر النشاط البشري بما فيها من فن، وحلم، وأسطورة، وخرافة، وطقوس دينية، وميتافيزيقا، وغير ذلك . فاللغة التي يستخدمها الإنسان في حياته اليومية ليست إلا مظهراً واحداً من مظاهر تلك العملية الرمزية، التي يَضطلع بها هذا الإنسان، والتي تمثِّل المصدر الأساسي لعملية الإبداع الفني . ذلك أن عالم المعاني أوسع بكثير من عالم اللغة، وهو ما أثبته فلاسفةٌ عديدون من أمثال شوبنهاور، وكاسيرر، وديوي، و وايتهيد، وغيرهم ممن اقتنعوا بأن اللغة ليست السبيل الأوحد إلى التعبير عن المعاني، وأنه ليس من الضروري أن يكون كل ما لا يقبل الصياغة اللفظية مجرد انفعال أو حالة وجدانية .

لذلك تؤكِّد سوزان لانجر في كتابها « صور فلسفية » على أن اللغة هي

وسيلتنا الأولى إلى التعبير التصوري، لكن هذا لا يعني أن كل ما تَعجِز اللغة عن التعبير عنه هو مجرد وَهْم لا صورة له ولا كيان . فإذا كان التعبير الفكري هو أوضح مظهر من مظاهر النشاط الذّهني ـ فإن هذا لا يعني أن تكون اللغة هي الأداةَ الرمزية الوحيدة . فتقرِّر سوزان لانجر أن في الميتافيزيقا والفن رموزًا تعبِّر عن معانٍ عقلية إلى أبعد حد؛ ذلك أن علم المعاني أوسع بكثير من مجال علم اللغة، ويكفي أن نرجع إلى أية قصيدة من القصائد لنتحقَّق من أنها تعبيرات رمزية تحمل معانيَ ضمنية . إن أي عمل فني لا يمثِّل مجرَّد صيحات انفعالية، بل هو أشبه ما يكون بنسق رمزي ابتدعه الفنان للتعبير عن شعوره في مجال أوسع من مجال اللغة الكلامية .

وتؤكِّد سوزان لانجر على أن جوهر الفن لا ينحصر في عملية التعبير عن الذات، وأن مهمة الفنان ليست في أن ينقل إلينا بعض مشاعر معينة عاناها في حياته الوجدانية الخاصة، ولكن في التعبير عن بعض المعاني العميقة بطريقة رمزية لا تتأتّى لأية وسيلة أخرى من وسائل التعبير . فليس في وسعنا ترجمة المشاعر والانفعالات إلى لغة الألفاظ والعبارات، برغم أن هناك ألفاظًا عامة تشير إلى مشاعر الإثارة، والهدوء، والغِبْطة، والأسى، والحُب، والكراهية، إلخ، ولكن ليس ثمة لغة ـ سوى الفن ـ يمكن أن تَصِف لنا كيف يختلف هذا الفرح المعيَّن اختلافًا جذريًا عن غيره من أنواع الفرح الأخرى، أو كيف يفترق هذا الحُب المعيَّن عن كل ما عداه من ضروب الحب الأخرى . ولذلك فإن الفارق كبيرٌ بين الرمز الفني والرمز اللغوي؛ لأن العمل الفنيَّ لا يُشير إلى شيء آخر يمتد فيما وراءه، ومن هنا كان الوجدان الذي يعبِّر عنه العمل الفني وجدانًا مباشرًا لا ينفصل عنه . فالناقد

الموضوعي لا يتحدَّث عن الوجدان الذي يعنيه العمل الفني، بل يتحدَّث عن الوجدان الكامن في العمل الفني، كحالة باطنة في أعماقه . ولذلك تؤكِّد سوزان لانجر على أن العمل الفني عبارةٌ عن لغة رمزية تنقل إلينا كياناً مباشراً، وتعبيراً حيّاً، وتحيطنا علماً بحقيقة ذاتية وجدانية .

إن الوظيفة الأولى للفن هي تحويلُ الوجدان إلى حقيقة موضوعية، بحيث يكون في وسعنا أن نتأمله ونفهمه . والفن يستخدم في هذه المهمة لغته الخاصة به التي تعمل على صياغة الخبرة الباطنية، وتشكيل الحياة الداخلية، وغير ذلك من التحوُّلات الوجدانية، التي يعجز عنها الفكر اللغوي والرموز اللفظية المباشرة . ولذلك فالفن هو الرمز الطبيعي المجسِّد لحياتنا الوجدانية .

أمّا عالم الجمال الإنجليزي هربرت ريد فيوضح في كتابه « أشكال أشياء مجهولة » ١٩٦٠ أنه إذا كان للعلم لغته القائمة على العلامات ــ فإن للفن لغته التي تعتمد على الرموز، ومثل هذه اللغة الرمزية لا بد من أن يكون لها نسقها الخاص من القواعد، وإن كان الأصل في هذا النسق هو التقاليد أو العُرف، فالفن هو لغة الرموز أو العلامات غير اللفظية . والنشاط الفني أثبت ــ ولا يزال ــ أن حدود اللغة ليست بالضرورة الحدودَ النهائية للخبرة البشرية، ما دامت الأشياء التي قد لا تنجح اللغة في التعبير عنها قد تلقى عند الفنان أشكالاً موفَّقة، تكون بمثابة لغة رمزية تُفصح عن مكنوناتها؛ أي أن التعبير الفني لغة رمزية أصيلة، تُعيننا على الكشف عن بعض الجوانب الخفية من تجربتنا الحية، مما قد لا تنجح اللغة العملية المباشِرة في الكشف عنه . وإذا كان اختراع الكتابة قد أعفى الإنسان من تمثيل الأشياء المحسوسة

بمجموعة من الصور المرئية ــ فإن رقيَّ إحساسات الإنسان ومشاعره قد أوجد لديه الحاجة إلى التعبير من وعيه الآخذ في الرقي بلغة رمزية، تفوق في دقتها لغة الكتابة . ولذلك يفرِّق ريد تفرقةً واضِحة بين طريقتين من طرق التواصُل البشري: طريقة محدودة ابتدعها الإنسان وهي اللغة، وطريقة أخرى أوسع مدًى خلقتها الطبيعة، وتلك هي الفن .

أمّا إ. أ. ريتشاردز في كتابه « مبادئ النقد الأدبي » فيوضِّح أن مفردات لغة الأدب والفن تتمثل في: البناء، والشكل، والتوازن، والتركيب، والتصميم، والوحدة، والتعبير، والبعد، والحركة، والنسيج، والصلابة، والإيقاع، والعقدة، والشخصية، والصراع، والتناغم، والجو، والتطوير، إلخ . وقد نجحت اللغة التي يستخدمها النقاد التقليديون في أن تُخفي عنا الأشياء التي نتحدث عنها إلى حدٍّ كبير؛ فهم مضطرون دائمًا إلى التكلُّم عن هذه المفردات كما لو كانت أشياء مادية معينة، في حين أن الملحوظات التي يقولها هؤلاء النقاد لا تتعلق بهذه الأشياء المادية، وإنما تتعلق بحالات شعورية؛ أي بتجارب معينة . فإذا تحدث الناقد مثلاً عن العقدة في المسرحية ــ فإنه يغيب عنه كليةً أنه يتحدث طَوال الوقت عن أحداث ذهنية؛ لأن الألفاظ التي يستخدمها تَحولُ بينه وبين الأشياء الحقيقية التي يتعامل معها . ولكي يهرب الناقد من هذا المأزق فلا بُدَّ أن يستعين بلغة العلم التي تضمن له أكبر قدر ممكن من الوضوح . فالنقد الفني هو في حقيقته علم، وعندما يصل الناقد إلى هذه الدرجة من الموضوعية العلمية واللغوية ــ فإنه يستطيع أن يؤكِّد أن التأثير النفسي الذي ولَّده الشيء فيه إنما يرجع إلى ملامحَ خاصة في هذا الشيء . وفي هذه الحالة لا يكتفي الناقد بوصفه

لتأثير الشيء في نفسه، وإنما يُبيِّن لنا أيضاً صفة في طبيعة هذا الشيء . ومثل هذا النقد الأكثر شمولاً هو الذي نرغب فيه دائماً .

ومن الواضح أن قضية اللغة في الفن والأدب قضية معقَّدة ومتعدِّدة الجوانب، ويصعب علينا حصرُها في هذا المجال، ولذلك اكتفينا بإبراز بعض جوانبها الأساسية من خلال اتجاهات الفلاسفة، وعلماء الجمال، والنقاد، عبر العصور ـ حتى تكون بمثابة مفاتيح ومداخل لمن يريد التوغُّل في هذا المجال الثري المثير .

الفصل التاسع عشر
اللمّاحيّة

تتبَّع الناقد ج. ا. سبنجارن في كتابه « مقالات نقدية من القرن السابعَ عشرَ، الجزء الأول » تطورَ مفهوم اللّمّاحِيَّة أو البديهة عبر العصور . وكان أول تقنين أو تعريف لها بسيطًا للغاية، فلم تكن تعني سوى القدرات المرتبطة بالحواسّ الخمس من نظر وسمع ولمس وذوق وشم، التي يملكها كل البشر، وإن كانت بدرجات متفاوتة، ثم تطوَّرت إلى ما سُمي بالحواس الخمس الداخلية، وهي: القدرة على توصيل الأفكار إلى الآخرين، والخيال، والرؤى الثاقبة، وتقييم الأشياء، والذاكرة . ثم جاء عصر النهضة ليربط اللّمّاحِيَّة بالقدرة العقلية، ومَلَكة استيعاب الأفكار والمعاني، والربط بينهما في نسيج واحد . أمّا العبقرية كمفهوم فهي أرقى بكثير من مجرد القدرة على التعلُّم واكتساب المهارات المختلفة؛ فالعبقرية تمنح أكثر مما تأخذ في حين أن التعلُّم في أفضل صوره يمنح على قدر ما يتلقى .

وفي القرن السادسَ عشرَ أصبحت اللّمّاحِيَّة مرادفة لسرعة البديهة، والحيوية الفكرية والعقلية، التي تلتقط وتستوعب وتحلل وتنقد وتقوِّم ما يعجز عنه البشر العاديون بالكفاءة نفسها، كما ورد في كتاب الشاعر الإنجليزي جون ليلي « تشريح اللّمّاحِيَّة » عام ١٥٨٠ . أمّا الشاعر فيليب سيدني فقد

عرّفَ اللمّاحِيَّة في قصيدته « دفاع عن الشّعر » عام ١٥٨٣ بأنها القدرة على إبداع الشعر، وما يترتب عليه من نظرات ورؤى ثاقبة لجوهر الحياة، وهو المفهوم الذي ورد أيضاً في قصيدة ميريز « كنز اللمّاحِيَّة » ١٥٩٨ . أمّا الكاتب المسرحي بن جونسون فقد نشر كتاباً نقديّا عام ١٦٣٥ بعنوان « تيمبر »، هاجم فيه بعنف الاستخدامات المختلفة والمتطرفة للماحية، التي قد يسيء فهمها الآخرون، وخص شكسبير معاصره بهجومه اللاذع؛ ذلك أن بن جونسون من أنصار التجديد المتحفّظ حتى لا يخرجَ الأديب عن سنـن الأوائل .

وامتد رواج مفهوم اللمّاحِيَّة كمصطلح نقديٍّ من كتابات دافينانت وهوبز عام ١٦٥٠ إلى آراء بوب وأديسون عام ١٧١١؛ بهدف التفرقة بين ما سُمّي باللمّاحِيَّة الأصلية واللمّاحِيَّة المزيفة . وكان أديسون، على وجه الخصوص، قد سعى للتفريق بينهما في أعداد متعدّدة من مجلة « سبكتاتور » بين عددي ٥٨ و٦٢ عام ١٧١١، وأوضح أن اللمّاحِيَّة لا تنبع من أوجه التشابه فحسب، بل من أوجه الاختلاف والتناقض أيضاً . ففي حالة التشابه لا بُدَّ أن نضيف عنصر المفاجأة والدهشة، فنقول مثلاً: إن صدر الغانية الفاتنة أبيضُ كالثلج، وباردٌ مثله . ففي اللمّاحِيَّة الأصيلة يتم الربط بين الأفكار، أمّا في اللمّاحِيَّة المزيفة فيتم بين الكلمات فقط . وفي مجال اللمّاحِيَّة المزيفة أو المفتعلة أو المصطنعة حدد أديسون اثْنَيْ عشرَ نوعاً أساسيّا: النظم الذي يعتني بالقالب والوزن والقافية دون التفات إلى روح الشّعر وجوهره؛ وحذف أحد حروف الكلمة وخاصة المتحرك فيها للإيحاء أو

التلميح بمعنًى آخر؛ واللغز الذي تستنج فيه مقاطع الكلمة من عدة صور وأشكال مختلفة؛ والنظم الذي يعتمد على بيت يتبعه بيت آخر يردّد صداه، ولكن بهدف ومعنًى مختلفين، أو نفس البيت الذي ينتهي بمقطع أو مقطعين يلمحان أو يسخران من المعنى الرئيسي فيه؛ والقصيدة التي تعتمد فقط على النبرات المدوية المتغيِّرة للكلمة؛ والتلاعب بترتيب الحروف داخل الكلمة أو الاسم بهدف التلميح بمعنى مختلف أو لا معنى على الإطلاق؛ والقصيدة التي تحتوي أبياتًا متتابعة مكتوبة خصيصًا ليستنتج منها القارئ كلمة واحدة تشير إلى معنى غير موجود فيها أصلاً؛ والكلمة أو الكلمات التي تكتب تاريخًا معينًا بالبنط الأسود والحروف الرومانية للتأكيد على أهميته دون التصريح به، وكتابة القوافي بدون أبيات كما نجد في الشّعر الفرنسي بصفة خاصة، والقافية المزدوجة التي تتلاعب بالمعنى، أي قافية لها صوت واحد ومعنيان مختلفان؛ والتلاعب بالألفاظ الموجودة في كل اللغات، والذي تضيع دلالته إذا ما ترجم لارتباطه باللفظ أساسًا؛ وأخيراً صلاة الساحرات أو القوافي التي توحي بتعاويذ وطقوس سِرِّية، مثل البيت الشّعري الذي يُقْرأ من الأول للآخر فيوحي بحلول البركة، ولكن إذا قُرِئ من آخره إلى بدايته فإنه يعني حلول اللعنة، أو ما يشبه سجع الكُهّان في العربية .

أمّا اللّمّاحِيَّة الأصيلة الحقيقية فتعني المهارة والسرعة والحِدَّة في التفكير والخيال والرؤية والرؤيا كما يحددها دافينانت في مقدمة لـ « غوندبيرت » ١٦٥٠، وهوبز في كتابه « اللوايثان » ١٦٥١ . فاللّمّاحِيَّة في نظرهما هي

تلك العصا السحرية التي لا تكفُّ عن ضرب طيات وطبقات الذاكرة فتعيد تجديدها، والتّوليف أو التّناقُض بينها لإنتاج فكر جديد . وهو نفس المفهوم المرتبط بالعبقرية الشّعريّة عند درايدن في « آنوس ميراب » ١٦٦٦، وبويل في « تأملات » ١٦٦٥، وجون لوك في « مقالات » ١٦٩٠، وأديسون في العدد رقم ٦٢ من مجلة « سبكتاتور » ١٧١١ . ولقد اتفق كل من بويل وأديسون و ويلستيد على اعتبار عنصر المفاجأة والدهشة عنصرًا هامًا، وهدفًا أساسيا من أهداف اللّمّاحيّة .

وكانت اللّمّاحيّة – ولا تزال – عنصرًا حيويًا ومطلوبًا في الإبداع الشّعري، إذ إنها طاقة كامنة ومتجدّدة لملاحظة ورصد أوجه التشابه بين عناصر الحياة التي لا تبدو مترابطة، وأوجه التناقض والاختلاف بين تلك التي تبدو مترابطة، داخل إطار مفتعل ومصطنع، وبالتالي فإنها قادرة على توليد معانٍ ومفاهيم جديدة من كلمات قديمة لم تكن لتعنيها؛ أي أنها أرقى وأسمى وأعلى من مستويات التعبير العادية التقليدية، وهو المفهوم الذي ورد في قصيدة إبراهام كاولي « عن اللّمّاحِيّة » ١٦٥٦ .

ومع ذلك لم تسلم اللّمّاحِيّة من الهجمات التي وُجّهت إليها بصفتها ألاعيبَ صبيانية، وحيَلاً لفظية، لا تعني كثيرًا على مستوى الفكر الناضج . ولعل هذا كان السببَ في إصرار هوبز على الربط بين اللّمّاحيّة والنظرة العقلانية الثّاقِبة، أكثر من ربطها بالخيال الجامح الذي يقلل من قيمتها الفكرية . وقد عرّفها بأنها الحُكم المنطقي العقلاني بدون خيال جامح، وليست الخيالَ الجامح بلا حكم منطقي عقلاني، وذلك على الرغم من أن

الناس يفضلون عامةً الخيال الجامح على العقل والمنطق، ولا يعرفون من اللّمّاحِيَّة سوى هذا العنصر البُدائي الفجّ، الذي لا بُدَّ أن يوضع تحت سيطرة المنطق وإلا فقد كل شيء معناه . ومع ذلك فقد هاجم بعض المفكرين والفلاسفة فشل المنطق العقلاني، وعجزه عن السيطرة على شطحات الخيال، التي غالبًا ما تسعى باللّمّاحِيَّة والبديهة إلى مجالات أبعد ما تكون عن الفكر الراقي الناضج، وهي المجالات التي حددها أديسون وسبق التنويه بها .

ولعل مفهوم الشاعر جون درايدن للماحية والبديهة يتفق إلى حد كبير مع مفهوم هوبز، فاللّمّاحِيَّة في نظره هي التناسب والتناسق بين الأفكار والكلمات، بين المضامين والمواد المستقاة من الحياة وبين أساليب التعبير عنها، وهو المفهوم الذي نجده عند ألكسندر بوب في قصيدته « مقالة في النقد » ١٧١١ . ومع ذلك فقد أساء أديسون فهم المعنى الذي قصده درايدن فيما يتصل بالتناسب بين الأفكار والكلمات، وهاجمه في مجلته « سبكتاتور » على أساس أن هذا التناسب كان أحد الملامح التي ميزت الزخرف اللفظي، الذي اشتهرت به الكلاسيكية الحديثة، وكانت نتيجته التفرقة المصطنعة بين اللّمّاحِيَّة والبديهة وبين روح الفكاهة والدعابة، على أساس أن هذه التفرقة تفقد اللّمّاحِيَّة عنصر المفاجأة والإثارة الفكرية المطلوبة . فاللّمّاحِيَّة ليست مجرد حضور بديهة، أو ذلاقة لسان، أو كلمات منمقة براقة، لكنها الطاقة التي تمكن الكاتب المسرحي من اكتشاف الحوار المناسب لطبيعة شخصياته، وتغيير المواقف وتطويرها بألْمعيَّة تسري بالحياة والذكاء في ثنايا المسرحية، كما قال الكاتب المسرحي توماس شادويل في

مقدمة مسرحيته « عشاق مكتئبون » ١٦٦٨ . وكان الهجوم على اللّمّاحِيَّة البحتة التي لا تخرج من نطاق اللعب بالألفاظ والقفشات بمثابة المدخل الطبيعي للهجوم على الإباحية والأدب الفاضح، الذي يدعو للفجور والفحشاء تحت غلالة خادعة من اللّمّاحِيَّة وادّعاء الذّكاء، وهو التعبير الذي استخدمه شيفيلد عام ١٦٨٢ في« مقال عن الشّعر » .

مع ذلك فقد خسر دعاة اللّمّاحِيَّة القائمة على الأصالة الفكرية والنضوج العقلي، من خلال رصد أوجه التشابه والتناسب بين الأفكار والمفاهيم، واستخراج دلالات جديدة غير مباشرة من بين طياتها دون أن تكون مكتوبة فعلاً، مما يمنح فرصة للفكر المنطقي العقلاني للتفاعل والتوليد ـ خسروا معركتهم ضد دُعاة البديهة الحاضرة، واللسان الذّلِق، والقفشة اللاذعة، واللعب بالألفاظ، والقافية المحبوكة، والضحالة الفكرية . وأدى هذا بدوره في القرن الثامنَ عشرَ إلى احتقار اللّمّاحِيَّة وسرعة البديهة بصفة عامة، وفضّل كبار الأدباء تعريفها بمصطلحات أخرى حتى لا يُتّهموا بالضّحالة والتفاهة والسطحية . فمثلاً يُحاوِل بوب في قصيدته « مقالة في النقد » تعريف اللّمّاحِيَّة الحقيقية الأصيلة بقوله:

« اللّمّاحِيَّة الحقيقية هي الطبيعة، وقد ارتدت أبْهى حُللها
وغالبًا ما تكون الفكر الذي تعجز الكلمات عن تجسيده .»

لكنه سرعان ما مجّد الإبداعَ اللفظي عند حديثه عن هوميروس، ولذلك نجد الناقدَ جوزيف وارتون في « مقالة عن بوب » عام ١٧٥٦ يفضّل الخيال

الخلاق والمتوهّج لأشعار ميلتون وملاحمه على اللّمّاحيَّة التي تميزت بها أشعار درايدن وبوب . كذلك هاجم صمويل جونسون في كتابه « حياة الشعراء وسيرهم » ١٧٧٩ الشاعر إبراهام كاولي بصفته المثلَ الأعلى لدُعاة اللّمّاحيَّة الحقيقية الأصيلة، التي لم يجد جونسون فيها سوى ربط مفتعَل بين صور متنافرة لا تشابُهَ فيما بينها، مثل الرَّبط المقحَم المصطَنع بين الطبيعة والفن، وقلب الدّلالات، والمقارنات، والتشبيهات، والإشارات، والإيماءات، والتلمحيات رأسًا على عقب . بل وَليّ عنقها من أجل استنباط أوجه تَشابُهٍ لا تُضيف جديدًا . ولذلك كانت اللّمّاحِيَّة منهجًا لا يناسب القدرات الشعرية؛ لأن المتحمّسين والممارسين لها لم ينجحوا في تجسيد وتحريك المشاعر والعواطف . ويضيف وليم هازلت في كتابه « كُتّاب الكوميديا الإنجليز » ١٨١٩ في فصل بعنوان « اللّمّاحِيَّة وروح الفكاهة » أن اللّمّاحِيَّة هي اكتشاف أوجه التشابه الواضحة في الأشياء التي تبدو متناقضة تمامًا فيما بينها، في حين أن الخيال يسعى لإيجاد المقارنات بين الأشياء المتشابهة، أو الأشياء التي تُثير المشاعر والعواطف المتشابهة، وإن بدت متنافرة في الظاهر .

وقد اصطلح النُّقاد بصفة عامة في مجال المقارنة بين اللّمّاحِيَّة والفُكاهة على أن الأولى توحي بالألْمعيَّة الفكرية دون أن تصرِّح بها، في حين أن الثانية تدعو إلى التعاطف أو المشاركة في عالم خيالي من صنع الأديب . فالقُرَّاء أو المتفرجون يشتركون في أحاسيس الدُّعابة أو السخرية أو الضحك من المواقف والشخصيات والأفكار، التي يلتقون بها على صفحات الكتب،

أو على منصة المسرح . ولذلك أصبحت اللّمّاحِيَّة في العصر الحديث تعني القدرة العقلية والوعي الحاد الذي يستخرج أوجه التشابه المثيرة بين الأشياء، التي تبدو عادة ذاتَ عَلاقاتٍ واضحة فيما بينها، وهي تتطلّب من المتلقي نفس الوعي الحاد الذي يُفترض فيمن يبتدعها، حتى يلتقطَ ما يقصده في لمح البصر دون شرح أو تفسير؛ إذ إن الشرح يُفسِد أثرها على الفور . ولعل النكتة بصفتها أوضحَ مظاهر اللّمّاحِيَّة توضّح لنا هذا المعنى، فلا بُدَّ أن تُفهم فور إلقائها، أمّا إلحاقُها بمذكرة تفسيرية فلا يعني سوى تحويلها إلى قصة قصيرة مملة . وهي تمزج اللّمّاحِيَّة بالفكاهة في لحظات خاطفة تجمع بين الوعي الحاد المرتبط باللّمّاحِيَّة والارتياح الكوميدي المرِح والمبهج المرتبط بالفكاهة . ولذلك غالبًا ما نجد في النكتة اللعب بالألفاظ إلى جوار الموقف الفكاهي، أمّا النكتة التي تعتمد فقط على الألاعيب والحيل اللفظية فشأنها في ذلك شأن اللّمّاحِيَّة المزيفة أو المفتعلة، التي ينتهي تأثيرها بمجرد الانتهاء من الاستماع إليها أو قراءتها .

أمّا اللّعب على الألفاظ أو بالألفاظ فسمة قديمة قِدَمَ اللُّغات الحية، وقلَّ أن تخلو لغة منه؛ وإن كان معظم الفلاسفة والنُّقاد اعتبروه أحطَّ أنواع اللّمّاحِيَّة . لكن بحكم أن بدايات كل الآداب الإنسانية كانت شفهية ــ فإن تأثيرها الأساسي والأولي اعتمد على وقعها الصوتي على الأذن؛ أي أن إيقاع اللفظ كان أسرع أثرًا على المتلقي من وقع المعنى عليه . وهذه ظاهرة متوقعة في كل اللغات؛ إذ إن أية لغة مهما بلغ ثراؤها في المترادفات والكلمات ــ فإنها مُستمدّةٌ كلها من حروف هجائية محدودة،

وبالتالي لا بُدَّ أن يحدث تَكْرار أو تشابه من شأنه أن يمنح فرصًا متجددة لِلَّعب على الألفاظ . ولا تقتصر هذه الظاهرة على الأدب الفكاهي أو الساخِر فحسب، بل تتسلل إلى الأدب الجاد، فمثلاً نجد في المقدمات الجادة والعميقة التي كتبها الأديب الروماني تيرنس لمسرحياته لعبًا على الألفاظ أكثر تنوعًا ولماحية وعُمْقًا من اللعب الذي احتوت عليه مسرحياته الكوميدية نفسها . كذلك استخدم الكاتب والمؤرخ الإغريقي بلوتارك اللعب على الألفاظ من أجل إحداث إثارة فكاهية ساخرة، ولكن في حدود الأناقة واللياقة اللفظية . لكن اللَّعب المفضل كان على الألفاظ التي تحتوي على فروق صوتية طفيفة للغاية .

وكان شكسبير من رواد اللاعبين على الألفاظ في حِذْق شديد، وتنوُّع يصعب حَصْرُه، أحيانًا من أجل إثارة الضحك فحسب، وأحيانًا أخرى بهدف التلميح اللاذع الساخر، بل والمرير، كما نجد في أول حديثين لهاملت . وغالبًا ما يهدف شكسبير من اللعب على الألفاظ إلى إحداث أثرٍ حادٍّ في نفس المتفرج، بحيث يمتدُّ داخله طوال أحداث المسرحية، ويساعده على اكتشاف الدلالات الحقيقية الكامنة في المواقف المتتابعة، وقد تعدَّدت أنواع اللَّعب على الألفاظ مع كثرة استخداماتها، منها على سبيل المثال: التلميح الذي يثير الشكوك ويتهرَّب من الإجابة المباشرة، التي قد يختلف معناها من مستمع لآخر . والسؤال الذي يزيد الموقف غموضًا على غموض؛ مما يتسبب في حيرة المستمع الذي يظن، لأول وهلة، أن أوجه التشابه بين اللفظين واضحة للغاية من خلال السياق، لكن بمجرد اكتمال السؤال

يكتشف خطأه . واللّعب على كلمة واحدة لها أكثر من معنًى؛ مثل قول الشاعر العربي: دعوني فإني آكل العيش بالجبن . واللعب على معنًى واحد له أكثر من لفظ يعبر عنه . واللعب على صوت واحد له أكثر من دلالة . واللعب على ألفاظ متشابهة إلى حدٍّ كبير لكنها غير متطابقة بطبيعة الحال . والتطوير المتعمد في المعنى من لفظ إلى آخر، كما يفعل الفنان محمود شكوكو في قافيته الشهيرة . والتغيير الطفيف في كلمات حكمة معروفة بحيث ينقلب معناها الأصلي رأسًا على عَقِب .

ونظرًا للثراء البالغ الذي تتميز به اللغة العربية في الألفاظ والمعاني المتشابهة، فقد كان لفنِّ اللعب على الألفاظ القِدْح المعلّى في مجال اللّمّاحيّة وسرعة البديهة على مرّ العصور، وخاصة وسط من عُرفوا بالظرفاء . ففي مصر مثلاً لجأ الناس إلى هذا الفن لمقاومة سلطات الاحتلال، وفي الوقت نفسه للهروب من بطشها؛ إذ يصعب إثبات المعنى الحقيقي على قائله، وهم الذين اخترعوا ما يسمّى بالقافية؛ إذ يُدعى اثنان للمبارزة الفَكِهة في موضوع محدد، ويبدأ أولهما فيذكر شيئًا، ويقول الثاني « إيش معنى » أي ما معنى هذا؟ فيجيبه الآخر إجابة مسكتة ضاحكة . ويضرب شوقي ضيف بعض الأمثلة لهذا في كتابه « الفكاهة في مصر » فيقدم قافية الهندسة، التي يقول فيها المتبارزان:

الأول: خاطرك دايمًا .

الثاني: إيش معنى؟

الأول: منكسر .

الثاني: الهم على رأسك .

الأول: إيش معنى؟

الثاني: محيط .

الأول: أكثر نومك .

الثاني: إيش معنى؟

الأول: في الزاوية .

الثاني: أنت والحمار .

الأول: إيش معنى؟

الثاني: متساويان .

وكان محمد البابلي من أشهر اللاعبين على الألفاظ في أوائل هذا القرن، عن طريق الاشتقاق اللفظي، أو تحريف اللفظ عن معناه الأصلي، مثال ذلك أنه سمع المغني يقول:

ـ أهل السماح دول فين أراضيهم .

فأجابه من فوره:

ـ في البنك العقاري .

كذلك كانت الأزجال التي اشتهر بها أحمد القوصي، وعزت صقر، ويونس القاضي، وحسين الحلبي، وحسين مظلوم، ومحمود رمزي نظيم،

وبديع خيري، وبيرم التونسي – زاخرة بالتلاعب اللفظي الذي يصيب أكثر من معنًى في لحظة واحدة، واستخدمت هذه الأزجال في نقد كل مظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية .

لكن تظل اللّمّاحِيَّة فنًا محليًا مرتهنًا بحدود اللغة التي يتعامل بها؛ ذلك أن الترجمة كفيلة بإفساد أثره تمامًا، وذلك لارتباطه باللفظ أكثر من ارتباطه بالمعنى في أحيان كثيرة . أمّا فنون التهكم والفكاهة والسخرية فتبدو أكثر قدرة على تجاوز الحدود اللغوية واللفظية لتعاملها مع المعنى الإنساني العام، ولذلك يمكن ترجمتها إلى لغات أخرى، دون أن يضيع منها سوى ما كان مرتبطًا بظواهر مغرقة في المحلية، سواء على مستوى الزمان أو المكان، أو مرتبطًا بالدّلالات اللّفظية التي لا يفهمها سوى أبناء اللغة الواحدة، ومع ذلك فإن أسلوب اللّمّاحِيَّة يكاد يكون متشابهًا في معظم اللغات التي تُغرم به، وإن اختلفت دلالاته ومعانيه وإشاراته وإيحاءاته من لغة لأخرى .

الفصل العشرون
المحاكاة

تُعَدُّ المحاكاةُ من أقدم النظريات الأدبية، التي كانت تعني محاكاةَ أو تقليدَ العناصر البلاغية التي تتضمنها النماذج الأدبية السابقة . وكان أفلاطون أول من هاجم الشعراء في كتابه « الجمهورية » بصفتهم مقلِّدين أو مُحاكِين للحقيقة والواقع، وبالتالي فإنهم يُبعدون الناس عن الأصل بتقديم الصورة، أي أنهم مزيِّفون . أمّا أرسطو فقد دافع عن عنصر المحاكاة في الشّعر في كتابيه « فن الشّعْر » و« الطبيعة »؛ لأن الشّعر يحاكي الأهداف التي تسعى إليها الطبيعة الكونية، وبذلك يكون له قصب السبق في بلورتها . ولم يترك هجوم أفلاطون على الشعر أثراً على النظريات الأدبية بعد ذلك، كذلك لم يبدأ « فن الشعر » عند أرسطو يمارس تأثيره على الشعراء والنُّقاد إلا في القرن السادسَ عشرَ عندما أعيد اكتشافه .

ويرى أرسطو أن الشّعر الملحمي والتراجيدي والكوميدي، والمقطوعات الدينية الشّعرية الغنائية الراقصة، والمقطوعات التي تصاحبها القيثارة، كلها عبارة عن أنوع وأشكال من المحاكاة، تختلف فيما بينها باختلاف المادة و الموضوع أو الطريقة . وتتحقق المحاكاة في هذه الفنون باستخدام عناصر: الوزن، واللغة، والإيقاع، سواء باستخدام كل عنصر منها على حِدَة، أو

بالمزج بينها، فالإيقاع والوزن مثلاً يستعملان فقط في العزف على الناي أو القيثارة أو غير ذلك من الآلات الموسيقية، أمّا المحاكاة في فنون الرقص فتعتمد على الوزن وحده دون الإيقاع، كما أن الرقص يُحاكي الشخصياتِ والانفعالات والأفعالَ عن طريق الحركة الموزونة، أمّا المحاكاة في فنون الشّعر والنثر فتنهض على اللغة . والتمييزُ بين أنواع الشّعر، ينبغي ألاّ يتمّ عن طريق النظر في نوعية العروض المستعمَلة، ولكن في طبيعة المحاكاة نفسها، من حيث: المادة، والموضوع والطريقة . فالمحاكاة، وليس استخدام العَروض، هي التي تُضفي على الناظم صفة الشاعر . فالشخص الذي ينظم موضوعًا علميًا في قصيدة، ليس شاعرًا لأنه لا يحاكي وإنما يقرر حقائق .

أمّا موضوع المحاكاة في الدراما فهو الإنسان الفاعل، أي في حالة فعل . وإذا كان للفعل طبيعته، فإن للقائم به خصائصه الجِسْميّة والانفعالية . والإنسان ــ في هذه الحالة ــ إمّا أن يكون في خصائصه وصفاته أعلى مما عليه المعدّل العام من أفراد الجنس البشري، فيُصبح على مستوى المثال، وبالتالي موضوعًا للتراجيديا . وإمّا أن يكون على مستوى المعدّل العام، فيصبح جزءاً من الواقع . وإما أن يكون دون المستوى العام، فيصبح موضوعًا للكوميديا بشرط ألا يُسبّبَ للنفس ألمًا بسب وضاعته وقبحه .

ويوضّح أرسطو أن كل فن يولّد متعة خاصة به، تمثل وظيفته أو غايته، والتأثيرُ الانفعالي الذي يُمارِسه العمل الفني على المتلقي هو الذي يحدد طبيعة هذه المتعة، وهذا التأثير أو المعنى الانفعالي مرتبط بالمعنى الأخلاقي للموضوع المحاكى . وطالما أنه لا يوجد شيء له معنى مؤثّر إلا من خلال

عَلاقته بالإنسان ـ فإن الفن لا بُدَّ أن يحاكي الإنسان أولاً؛ ذلك أن مُتْعَةَ الفَنِّ تنبع من القيم الأخلاقية لما يحاكيه .

وأسلوب المحاكاة الشّعرية ـ عند أرسطو ـ يعتمد على استخدام الشاعر للسَّرْد في جزء، وتقمُّص شخصية أخرى غير شخصيته في جزء آخر، أو التَّكلُّم بلسانه هو شخصيًا دون إحداث مثل هذا التغيير، أو عرض الشخصيات وهي تؤدِّي كل أفعالها أداء دراميًا . كذلك فإن المحاكاة تختلف باختلاف المادة والموضوع المحاكى وأسلوب المحاكاة نفسه .

وبذلك فإن أرسطو يصحِّح مفهوم المحاكاة من أفلاطون، ويُثريه بملاحظاته الدقيقة حول أشكال المحاكاة في مختلف الفنون . فقد ربط أفلاطون بين مفهومه للمحاكاة ونظريته المعروفة بنظرية المُثُل . فالإله خلق المثال الأول لكل شيء في الحياة، وهو مثال كامل لا يمكن لمسه في العالم الواقع المعيش، الذي يخلو بطبيعته من المثل الأعلى، والذي لا يملك سوى محاكاة عالم المثل . فمثلاً في الكتاب العاشِر من « الجمهورية » يوضِّح أفلاطون أن الإله خلق المثال الأول لسرير كامل الصفات، وهذا السرير هو الفكرة الأولى للسرير، ثم يأتي النجار ويصنع سريرًا واقعيًا عبارة عن محاكاة أو تقليد لسرير الإله المثالي، ثم يأتي الرسام ليرسم السرير الواقعي، دون أن يُدرِك أسرار صنعته التي أدَّت إلى تركيبه على هذا النحو . ولذلك فإن مُحاكاة الرَّسّام للسَّرير الواقعي أبعد عن الحقيقة المثلى بدرجتين، مثله في ذلك مثل الشّاعر الذي يُحاكي ظواهر الأشياء دون أن يفهم طبيعتها، ولذلك فإن شعره هو مجرد محاكاة وبعيد عن الحقيقة بدرجتين، ولذلك

فإن الشّاعر أقل منزلة من الفيلسوف الذي يتّصل بالحقيقة وعالم المثال؛ لأن الشّاعر لا يتّصل إلا بظواهر الأشياء الخادمة للحواسّ . ومن هنا كان حكم أفلاطون على الشعراء بالطرد من جمهوريته باستثناء من كان منهم يمجد الآلهة والأبطال والعظماء .

أمّا أرسطو فيرى أن كل أنواع الشّعر والفنون المختلفة هي أشكال لمحاكاة الطبيعة مباشرة، وليست محاكاة لعالَم المثل الذي لا وجود فعليّ له . والمحاكاة لا تعني التطابق الكامل، ولكن التّشابُه مع المواقف والأفعال والشخصيات والانفعالات التي تقدّمها الطّبيعة البشرية، وغير ذلك من أوجه وخصائص الحياة الشّاملة على مستوى الشّكل والجوهر والمثال، كما يلاحظها ويدرسها الشاعر من خلال انعكاساتها على روحه و وجدانه . فالشاعر الحقيقي لا يُحاكي أحداثًا تاريخية أو شخصيات بعينها؛ لأنه يسعى بمحاكاته إلى الشُّمول الإنساني، والوجود الذهني الخالد . فالشّعر خَلْقٌ أو إعادةُ خلق بصفته محاكاة للانطباعات والأفكار الذهنية، ولذلك فهو ليس صورة طبق الأصل للحياة وإنما استيعابٌ وتمثُّل لها . والشاعر أو الفنان المحاكي يستوحي الواقع، كما تستقبله حواسه، ثم يحاكي النموذج الذي يتمثل في عقله؛ أي أنه يُحاكي الأشياء كما هي، أو كما كانت، أو كما يجب أن تكون، أو كما يعتقد الناس أنها كانت كذلك، وبذلك فهو يحاكي الأشياء الحاضرة، والماضية، والمثالية أو ما يراه الناس فيها .

وكان لمعظم الفلاسفة الإغريق المتأخّرين موقف تجاه نظرية المحاكاة من خلال النظرية البلاغية التي تؤيد محاكاة النماذج الجديرة بذلك . وقد تزعّم

هذا الاتجاه الفيلسوف إيسوقراطيس، الذي أثّر بدوره بعد ذلك في أدباء الإمبراطورية الرومانية، الذين أكدوا على ضرورة محاكاة النماذج الكلاسيكية كتدريب على ممارسة الشعر والنثر على حد سواء .

أمّا الأدباء والنُّقّاد الرومان فَقَدْ سَعَوا إلى إيجاد نظرية أكثر اتّساقًا وأكثر عملية في المحاكاة من نظريات الإغريق، رفضوا ربطها بالانتحال أو السَّرِقات الأدبية في حالة محاكاة كاتب أو أديب لأسلوب سابق عليهما، بل إن شيشرون أوصى الخطباء والكتّاب الشبان بمحاكاة أسلوب ديموسينس، الذي لا بُدَّ أن يمكّنهم من تعلُّم الوسائل والأساليب الأدبية، التي يمكن أن تعبِّر بسلاسة وجزالة عن أي موضوع مطروح للتوصيل إلى الجمهور . وبعد شيشرون جاء كوينتيليان ليسير على نهجه ويؤكّد على أن المحاكاة البلاغية للنماذج الأدبية الرفيعة ليست نوعًا من الانتحال أو التبعية العمياء أو السرقة الأدبية، وإنما هي ترسيخ للقيم العظيمة التي جسَّدتها هذه النماذج، وأسلوب يعلِّم التلميذ كيف يصحح أخطاءه، ويتخلص من نقاط ضعفه، ويملك ناصية الأسلوب الذي يُمكّنه من أن يجعل لكل مقام مقالاً .

أمّا هوراس في كتابه « فن الشّعر » فيرى أن المحاكاة لا تعني سوى اندماج الشاعر في تقاليد الشّعر الرفيع كما تجسَّدت في الشّعر الإغريقي، وهو يفرِّق بحسم بين المحاكاة والانتحال؛ لأن غاية الشاعر الأصيل من المحاكاة أن يُعيد تقديم الحقيقة التجريبية المعيشة في قصائده . كذلك يعتقد لونجينوس أن محاكاة النماذج الرفيعة، وسيلة لتطوير الأفكار والمشاعر

والقدرات التعبيرية، من خلال الدراسة المتأنية والتمحيص الدقيق والمِران الدءوب .

وفي العصور الوسطى رسَّخ علماء البلاغة المفهوم الروماني للمحاكاة في الأدب، وعكفوا على دراسة كِتابات ونصوص هوراس وشيشرون وكوينتيليان دراسة متفحِّصة ومتأنية؛ مما مهد الطريق لظهور المذهب الإنساني في الأدب، وبالتالي أصبح المفهوم الروماني للأدب جزءًا أساسيًا وحيويًا في إنجازات أدباء عصر النهضة، سواء على مستوى النظرية أو التطبيق . وباستثناء بعض النُّقاد والفلاسفة من أمثال كاستلڤيترو، فإن الأدباء والنُّقّاد المرموقين من بترارك إلى بن جونسون وبعدهما، كانوا ينصحون الأدباء والكتاب الناشئين بتعلم كيفية محاكاة كتابات القدماء وفي مقدمتهم شيشرون وڤيرجيل، بل وكان من بينهم بعض المتطرفين من أمثال بيمبو، الذي أكد على ضرورة محاكاة أسلوب شيشرون إلى درجة مطابقة الأصل، وڤيدا الذي حرَّض تلاميذه وتابعيه على الانتحال والسرقة الفعلية من النماذج القديمة، لكن يظل الاتجاه السائد في عصر النهضة، كما يتمثَّل في كِتابات بترارك، وبوليتيان، وإيرازموس، وبيليتيه وسيدني، يُنادي بأن محاكاة القدماء يجب أن تتميز بالمرونة، والهضم، والاستيعاب، والتقويم؛ بحيث تُصبح منهجًا في خدمة قدرة الكاتب على التعبير عن الطبيعة كما يُدرِكها، وعن تجارب عصره ومجتمعه . ولذلك فإن المهمة الأساسية الملقاة على عاتق الكاتب، تتمثل في محاكاة الطبيعة سواء محاكاة أحد مظاهرها أو عدة مظاهر لها . وبهذا تُصبح محاكاة القدماء نوعًا من تنظيم أو مَنْهَجة محاكاة الطبيعة حتى لا

تتحوَّل إلى مجرد انطباعات شخصية متناثرة، على حد قول بترارك؛ أو ربط النماذج والمفاهيم الأدبية عند القدماء بالمبادئ والأسس الكونية التي تمَّ اكتشافُها بعدهم، وقدمت الطبيعة الكونية في ضوء جديد على حد قول مينتورنو وسكاليجر . وعلى أية حال فإن النقاد والمنظِّرين في عصر النهضة، بصفة عامة، اعتبروا ممارسة محاكاة النماذج القديمة مجرد وسيلة مساعدة لإعادة صياغة التشابه الحقيقي، الذي يبدعه الأدب بين الطبيعة الكونية والطبيعة المجرَّدة .

وفي القرن السابعَ عشرَ أدَّت دراسة كتاب أرسطو « فن الشِّعر » وتعليقات تشينكيسنتو عليه ـ إلى ازدهار نظرية محاكاة الطبيعة، ليس بهدف محاولة التطابق معها، ولكن لتجسيد جوهرها الأصيل وخصائصها العامة في ضوء المفاهيم النقدية القديمة، وفي ضوء المفاهيم المعاصرة للكاتب في الوقت نفسه؛ بحيث يخرج الكاتب من هذا المزج بمفهوم يتناغم مع متطلبات المنطق وخصائص الطبيعة، كما أوضح براي في كتابه « النظرية الكلاسيكية » .

وانتقلت نظرية محاكاة القدماء إلى القرن الثامنَ عشرَ كاتجاه لا يمكن تجاهله في التقاليد الأدبية، كما أكد رابين ودرايدن وبوب . كما أحدثت ترجمة بوالو لكتابات لونجانوس عام ١٦٧٤ تياراً أدى إلى توسيع أفق المحاكاة، بحيث تحوَّل مفهوم المحاكاة إلى محاكاة الأديب لذاته وروحه من خلال إدراك روح وجوهر النموذج المحاكى، أي لا بُدَّ أن يحدث توحُّد من نوع معين بين الكاتب وما يَستلهمه من نماذج، وبذلك تتحوَّل

المحاكاة إلى نوع من الاستلهام الذي يجعل العمل الجديد إضافةً للتقاليد الأدبية التي أرساها العمل القديم الذي استوحاه .

وحتى نيتشه نفسُه فيلسوفُ الأصالة والريادة، كان يُحبِّذ محاكاة عبقرية وروح النماذج المرموقة، من أمثال الأشعار التي أبدعها الشاعر الإغريقي بندار . ولذلك ركَّز دُعاة الأصالة على الفروق التي تفصل بين محاكاة الطبيعة وتجسيدها كتجربة حية من خلال اتصال الفنان المباشر بها، وبين التقليد الأعمى للنماذج الأدبية القديمة . وقد تطوَّر هذا الاتجاه بحيث اندثرت الأعمال التي اقتصرت على تقليد الأعمال السابقة، في حين مهَّدت الأعمال التي حاكتِ الطبيعةَ في محاولة لبلوغ جوهرها للاتجاه الرومانسي، الذي تَبلْورَ في تلك المدرسة الأدبية التي تركت بصماتها على الأدب العالمي بصفة عامة .

وبحلول القرن التاسعَ عشرَ ارتبطت نظرية المحاكاة بعنصري الطبيعة والخيال . وقد عبر كولريدج عن هذا الاتجاه في كتابه « سيرة أدبية » عندما كرَّرَ مدحه للمحاكاة الأدبية للطبيعة، التي تجسِّد الحياة في أسمى مظاهرها وأرقى خصائصها، من خلال المزج الذي يقوم به الأديب بين معرفته بالطبيعة وموهبته وخبرته بالأدب . أمّا التقليد الأعمى فأبعد ما يكون عن الإبداع الفني الأصيل . لكن بمرور الزمن هجر النُّقاد نظرية المحاكاة بصفة عامة سواء على مستوى الإبداع أو النقد؛ إذ ارتبطت في النهاية بمجرد التقليد المباشر والتصوير الفوتوغرافي للموجودات، واندمجت نظرية تقليد الطبيعة في مذاهب الواقعية والطبيعية بعد أن لعبت دورًا رياديًا في

الرومانسية . وترك النُّقاد الكلام عن نظرية محاكاة النماذج القديمة؛ بصفتها مجردَ نظرية ارتبطت بمراحل تاريخية وظروف ثقافية لم تعد تواكب الفكر المعاصر، وذلك رغم أن ت. س. إليوت في مقاله الشهير « التقاليد والموهبة الفردية » أوضح أن استمرارية التقاليد الأدبية عبر العصور، تعتمد على تأثر الأدباء بمن سبقوهم في هذا المضمار، وبالتالي فإن هناك عَلاقةً بين التقليد والتقاليد، وإن كان الأديب الذي يتخلص من إسار التقليد هو الذي يصبح قادرًا على توسيع رقعة التقاليد .

ولذلك أصبح رفض نظرية المحاكاة هو السمة السائدة بين نُقاد القرن العشرين وأدبائه . فمثلاً نجد الفيلسوف والناقد وعالم الجمال الإيطالي بنديتو كروتشي يرفض رفضًا باتًا النظرية القائلة بأن الفن محاكاة للطبيعة، إذا كان المقصود بها أن الفن لا يقدم لنا سوى صور منقولة نقلاً آليًا عن الطبيعة، وكأن كل مهمة الفنان هي خلق بعض الموضوعات الفنية التي تجيء مماثلة تمامًا لبعض الموضوعات الطبيعية، أمّا إذا كان المقصود بالمحاكاة ضربًا من التمثُّل أو الإدراك العياني للطبيعة؛ فلا بأس من قبول هذه النظرية، لكن بشرط التأكيد دائمًا على أن الفن صورة من صور المعرفة . ولا يرفض كروتشي رأي النُّقاد الذين يَرَون في محاكاة الطبيعة عملية روحية يقوم بها الفنان من أجل منافسة الطبيعة، والعمل على صبغها بصبغة روحية أو مثالية، وكأن من شأن النشاط الفني أن يقلد الطبيعة تقليدًا إنسانيًا، بحيث يخلع عليها طابعًا مثاليًا يكون على صورته ومثاله . يقبل كروتشي هذا المفهوم طالما أنه يحتفظ للفن بطابعه الروحي الصرف، أمّا فهم

مبدأ محاكاة الطبيعة بمعنى الخضوع التام للطبيعة، والاقتصار على تكرار وترديد أشكالها، فهذا ما لا يقبله كروتشي أبداً . ويضرب كروتشي المثل بتماثيل الشمع الملونة التي تعرض في متاحف الشمع كصورة طبق الأصل للشخصية الممثّلة لدرجة أنها قد تثير ذهولنا، لكنها لا تمت للفن الخلاّق بصلة، لأنها لا تزود المتلقين بأي حدس جمالي، لكن عندما يرسم أحد المصورين لوحة لأحد متاحف الشمع، أو يؤدي أحد الممثلين على خشبة المسرح دور « الإنسان ـ التمثال »، فإن المُشاهِد يجد نفسه أمام عمل روحي يولّد لديه حَدْساً جماليًا . ولا يوجد ما يمنع أن تنطوي بعض الصور الفوتوغرافية على عنصر فني، ولكن بشرط أن تنقل إلينا حَدْس المصوِّر الفوتوغرافي، أو وجهة نظره الخاصة، نتيجة لما بذله من جهد في اختيار زاوية التقاط الصورة، وتحديد أوضاع الأشياء، وتعيين المسافات، واختيار المناظر نفسها ... إلخ . لكن من النادر العثور على صور فوتوغرافية فنية حقّا؛ لأن العنصر الطبيعي غالبًا ما يطغى على ما عداه، وذلك يُشعر المشاهد أحياناً بأن ثمة تعديلات بالإضافة أو بالحذف كان في إمكان الفنان أن ينفّذها .

أمّا الفيلسوف الألماني المعاصر مارتن هايدجر فيرفض رفضاً قاطعاً النظرية التي تنادي بأن الفن هو مجرد محاكاة للواقع، أو مجرد نقل عن الطبيعة؛ لأن العمل الفني لم يكن أبدًا مجرد صورة طبق الأصل للواقع، وذلك على النقيض من الذين ما زالوا يظنون أن ماهية الحقيقة تكمن في التطابق مع الوجود الخارجي . ذلك أن هايدجر لا يرى الحقيقة بهذا المعنى عندما يؤكد أن مهمة الفن هي الكشف عن حقيقة الموجود، وأن العمل الفني هو

بمثابة تفتح للوجود أو انكشاف للحقيقة، وأن ما يسجله الموضوع الجمالي هو إشعاع الحقيقة عبر الموجود الذي يصوره الفنان؛ ذلك أن من شأن العمل الفني أن يُزيح النِّقاب، على طريقته الخاصة، عن حقيقة وجود الموضوع، أي أنه لا بُدَّ لحقيقة الموجود أو الموضوع من أن تتجلى عبر العمل الفني . ولذلك تُقاس عظمة الأعمال الفنية بقدرة الفنان على الاختفاء وراء عمله، فهو مجرد مرحلة عابرة يمر بها العمل نحو التفتح والانكشاف . وهذا هو السبب في أن العمل الفني الناضج العظيم يبدو أمامنا بصورة الحقيقة المتكاملة المكتفية بذاتها، كأنه عالم قائم بذاته، مستغنٍ عن كافة العَلاقات . ويرى المتلقي في مثل هذا العمل حضرة فنية تكشف بإشعاعها الخاص عن حقيقة خرجت إلى النور الساطع بعد أن ظلت مطوية في ظلام دامس . وإذا كانت الحقيقة هي دائمًا حقيقة الوجود فإن العمل الفني لا بُدَّ أن يقترب بجمهور المتلقين من الوجود ذاته .

أمّا الفيلسوف الألماني الأصل، الأمريكي الجنسية إرنست كاسيرر، فيحرص على فهم النشاط الفني في مظهره التكاملي، بوصفه نشاطًا حضاريًا لا يقتصر على نسخ الواقع أو محاكاة الطبيعة، بل ينهض أساسًا على تمثيل الواقع وتركيزه في صورة مكثفة . ويبني كاسيرر فلسفته الجمالية على رفض النظرية التقليدية، التي ترى في الفن صورة طبق الأصل من الواقع الخارجي، بل يلاحظ أيضًا أن أشد المتحمّسين لهذه النظرية اضطروا في النهاية إلى التسليم بأن العمل الفني لا يمكن أن يكون مجرد تكرار آلي للواقع، أو مجرد نسخة أخرى من الحقيقة الخارجية، بل إن ذاتية

الفنان التي تلعب دوراً حيويًا في إنتاجه الفني، قد تحول بينه وبين الخضوع للطبيعة خضوعًا أعمى . وإذا كانت الطبيعة نفسها ليست معصومة من الخطأ، بدليل أنها لا تحقق أغراضها في جميع الحالات ــ فإن واجب الفن أن يأخذ بيد الطبيعة، بحيث يصحّحها أو يُكملها ويسد ما فيها من ثغرات إذا اقتضت الضرورة، وبذلك يصبح الفنان سيداً وقائداً للطبيعة وليس مجرد تابع أو تلميذ بليد لها .

ويوضّح كاسيرر في كتابه « مقال عن الإنسان » أنه ظهر بين أنصار مذهب المحاكاة فلاسفة يدعون إلى انتقاء المظاهر الجميلة من الوجود الطبيعي، بدلاً من الاقتصار على تقليد الطبيعة بجمالها وقبحها، دون أدنى تمييز . وفات هؤلاء أن كل تعديل يدخله الفنان على الطبيعة لن يكون ــ وفقًا لمنطق هذه النظرية ــ سوى خيانة فعلية؛ إذ كيف يعدل الفنان من نموذجه دون أن يشوهه أو يسيء إليه؟ ولذلك يرفض كاسيرر هذه النظرية الكلاسيكية التي تُحيل النشاط الفني كله إلى عملية وصف للطبيعة أو محاكاة للعالم التجريبي .

أمّا الفيلسوف الإنجليزي روبين جورج كولنغوود، فيوضح في كتابه « مبادئ الفن » أن العمل الفني يُعَدُّ محاكاةً إذا كانت هناك صلة تربطه بعمل فني آخر، يقتدي به بوصفه نموذجًا للبراعة الفنية، لكنه يُعَد تمثيلاً إذا كانت هناك صلة تربطه بشيء في الطبيعة؛ أي بشيء غير الأعمال الفنية . ويرى كولنغوود أن المحاكاة صنعة، ولذلك تُعَدُّ تسمية أي عمل فني ينهض على المحاكاة فقط عملاً فنيًا باطِلةً، ومع ذلك فهناك كثيرون

يرسمون ويكتبون، ويؤلفون موسيقى بدافع المحاكاة البحتة، ويبلغون آفاقًا بعيدة من الشهرة، لكن هذا يرجع إلى نجاحهم في نقل طابع مَن توطدت شهرتهم، وهم في قرارة أنفسهم ـ وكذا جمهورهم ـ يدركون أنه ما دام فَنُّهم من هذا النوع الساذج فهو فنٌّ زائف . وفي عصرنا هذا تعني الأصالة الفنية عدم وجود تشابه بين العمل الفني وأيِّ شيء آخر سبق إنجازه؛ أي أن العمل الفني الناضج هو عمل فني وليس شيئًا آخر .

أمّا جيروم ستولنيتز في كتابه « جماليات النقد الفني وفلسفته » فيؤكد أنه ليس من مهمة الفنان أن يدير مرآة في جميع الاتجاهات، ولو اعتقد ذلك لكان عمله أيسر بكثير مما هو بالفعل . فإذا استخدم نموذجًا في الطبيعة فلا بُدَّ أن يغيِّره ويعدله لأغراضه الخلاّقة . فالمصور مثلاً يعيد ترتيب الكتل في المنظر الطبيعي، ويحذف خطًا هنا، ويُضيف حدًّا هناك؛ حتى يتكاملَ بناء العمل الفني وتوازنه كما أبدعته مخيلته . وبهذا المعنى يبدو التغيير أو التعديل أو حتى التحريف واضحًا في كل خلق فني . ومع ذلك لو كان الفنان يقتصر على المحاكاة لكان ذلك أمرًا غير مفهوم، بل إن جميع آثار الموضوع المنتمي إلى الحياة الواقعية تختفي تمامًا في بعض الأعمال، ويكشف الفنان رؤًى وأبعادًا وأعماقًا وآفاقًا لم تكن أبدًا في الحياة الواقعية قبل إبداعه لعمله الفني .

ولذلك فإن المحاكاة المباشِرة تُضلِّل المتلقين حين يسعون لفهم التجربة الجمالية . فلو كانت النظرية صحيحة، فما جدوى وجود الأعمال الفنية على الإطلاق؟ ولماذا نهتم بالحصول على نسخ، في الوقت الذي نستطيع

فيه، بمجرد النظر حولنا، أن نرى الأصل؟ بل إننا كثيراً ما نصف أعمالاً تبدو غير واقعية أو خيالية إلى حد بعيد بأنها تكشف حقائق عن التجربة المعيشة، ونكون محقين في مثل هذا الوصف، كما هي الحال في الهجاء الساخر مثلاً . ففي رواية « رحلات جليڤر » أقزام وعمالقة وخيول مهذبة، ومع ذلك فهي تفضح الحماقات الفردية والاجتماعية في عصر مؤلفها جوناثان سويفت وعصرنا أيضاً . كذلك من الممكن قراءة « حفل الشاي الجنوني » في قصة لويس كارول « أليس في بلاد العجائب » على أنه هجوم على العادات الاجتماعية الإنجليزية، يكشف عما تتصف به من سخف . فهذه الأعمال تحاول أن تكون مطابقة للحياة، ولكن بطريقة شديدة العمق وبعيدة كل البعد عن المحاكاة المباشرة .

ولذلك فإنه حتى عندما يكون التأثير الجمالي المقصود من العمل هو أن يكون مطابقاً للطبيعة ـ فإن العمل لا يكون مجرد مرآة، بل إنه يسعى إلى تجسيد وتكثيف وبَلْورة شيء في تجربتنا، وإن كان يفعل ذلك بطريقته الخاصة، التي قد تكون منطويةً على تحريفٍ أو خيال مُسرِف . وعندما يتحقَّق التشابه مع الحياة، كما هي الحال عند سويفت أو كارول، يصبح هذا التشابه جزءاً لا يتجزأ من الأهمية الكامنة في العمل . فالتصوير المحرَّف الساخر للحياة في هذه الأعمال يزَيد من قوتها وسحرها، غير أن انتباهنا يظل محصوراً في العمل، ولا ينصرف عنه إلى نموذج الحياة الواقعية . وكأن ستولنيتز بهذا يؤكّد ضرورة انتقال الفن من مرحلة المحاكاة المباشرة الساذجة للحياة إلى مرحلة النقد الواعي لها .

ومع ذلك فنحن لا نكون مُنصِفين لفنان لو امتدحناه بسبب قدرته على محاكاة الواقع فحسب . صحيح أن الموضوعات التي يصوِّرها تشبه نماذجها، ولكنها أكثر من ذلك، بل يجب أن تكون أكثر من ذلك؛ ذلك أن الموضوع ليس إلا وجهًا واحدًا للعمل . وهناك وجهٌ آخر حاسِم لهذا العمل هو الطريقة التي ترتبط بها جزئيات هذا الموضوع، كي تصل إلى المتلقي بطريقة معينة . والدراما تُعدُّ أقرب الفنون جميعًا إلى مطابقة الحياة؛ لأنها تصوِّر البشر وهم يتحدثون ويؤدون أفعالاً، ومع ذلك فإن حقيقتها لا تكون في مجرد المحاكاة فحسب . فالدراما لا تستطيع أن تفعل ذلك بمجرد إدارة مرآة أمام الحياة؛ ذلك لأن الحياة ليست إلا أشياءَ متعاقِبة فحسب، تنتشر فيها الأحداث الهامة في حياة الإنسان على مدى فترة طويلة من الزمان، وتغلفها غشاوة من الوقائع المنعدمة الأهمية؛ ولذلك فإن المحاكاة انتقائية خلاقة على أبسط الفروض .

وهكذا ظلت نظريات المحاكاة تحتفظ بمكانها في أذهان الناس؛ لأنها تذكِّرنا ببدهية مفروغ منها، وهي أن الفن يستفيد من التجربة الإنسانية، ويُحاوِل تصويرها وإيضاحها، وتجسيدها وتكثيفها . ومع ذلك يجب أن نعترف بأن للعمل الفني حياةً خاصة به، فعندما نتذوَّق العمل جماليًا فإننا نُعْنى بالعَمل ذاته . ولو أردنا أن نوفِّيَ حياته الذاتية حقها لحكمنا عليه على أساس وحدته الكامنة في حيويته وفاعليته . وهذا التوتُّر بين الحياة والفن هو عصب نظريات المحاكاة جميعًا، بل إن هناك أعمالاً فنية كثيرة لا يمكن تمييزها على أساس أية نظرية من هذه النظريات؛ فالأعمال الفنية تبلغ من

التنوع والتعقد حدًّا تخرج معه عن نطاق تعريفات نظرية المحاكاة التي تقدّم إلينا بعض الحقائق ، عن بعض الأعمال الفنية، ولكنها لا تقدّم الحقيقة الكاملة عن كل هذه الأعمال، لدرجة أن أديبًا ألمعيًا مثل الكاتب المسرحي الأيرلندي أوسكار وايلد قال بأن الحياة هي التي تُحاكي الفن وليس العكس، ذلك أن الفن يبتكر من الاتجاهات الفكرية والوجدانية والأنماط السلوكية والحياتية ما يحفز المتلقي على محاكاتها وتقليدها، خاصة وأن الفن يملك القدرة على الإقناع الفكري، والإغراء العاطفي، الذي قد لا يقتصر دوره على دفع المتلقي إلى المحاكاة فحسب، بل إلى التقمص والتوحد أيضاً، سواء على المستوى الواعي أو اللاواعي عنده .

ويَدُلُّ هذا على أن العَلاقة بين الحياة والفن ليست علاقة محاكاة أحدهما للآخر، بقدر ما هي علاقة عضوية متبادلة، تنهض على التأثير والتأثر في الوقت نفسه، ولذلك فنحن لا نستطيع أن نتصوّر الحياة بدون فن؛ لأنه مُكمِّل ومُتمِّم لها، وليس مجرد تقليد أو محاكاة لها، كما أننا بطبيعة الحال لا نستطيع أن نتخيل الفن بدون حياة، سواء حياته الذاتية الكامنة فيه أو الحياة الخارجيَّة التي يستمد منها منابعه وجذوره، ليبدع منها ثماراً جديدة لم يألفها البشر من قبل .

الفصل الحادي والعشرون
المضمون الفكري

المضمون الفكري أو معنى العمل الأدبي أو الرسالة الإنسانية التي يريد الأديب توصيلها إلى المتلقي، كانت دائمًا محل جدل النقاد والأدباء والفنانين والفلاسفة، ومثارًا لخلاف في وجهات نظرهم وتحليلاتهم وتفسيراتهم عبر العصور، خاصة وأن المضمون الفكري كان الوجه الآخر للشكل الفني الذي كان ـ ولا يزال ـ القضيةَ المثارة والملازمة دائمًا لكل مراحل تطوُّر الأدب بصفة خاصة، والفن بصفة عامة .

وكثيرًا ما وقع النُّقاد في محظور دراسة المضمون الفكري منفصلاً عن العمل الفني الذي جسَّده، وكأن الشكل الفني مجرد وِعاء أو غِلاف له، تنتهي مهمته بانتهاء فهم الرسالة الفكرية التي يريد الفنان توصيلها . وثار الجدل حادًّا حول القيمة الفلسفية للأدب في بحثه الدَّءوب عن الحقيقة المجردة . وكان أفلاطون قد سجَّل في كتابه « الجمهورية » الآراء المعاصرة حول دور الفن كمحاكاة للحقيقة المعيشة، بدعوى أن الفنان لا يُحاكي الفكرة المجردة ولا يستطيع، وإنما يحاكي الظاهرة أو التجسيد المادي للفكرة، وبالتالي فهو يُحاكي محاكاة سابقة، وليست له رسالة فلسفية مبتكرة خاصة به .

ومن ناحية أخرى، فإن أرسطو قرر أن الفنان يُحاكي الفكرة المجردة مباشرة، أي أنه يُحاكي الأصل . لكن دُعاة الفن كوسيلة للبحث عن

الحقيقة المجردة كانوا يستندون دائماً إلى مفاهيم أفلاطون، خاصة فيما يتصل بالجوهر أو الفكرة . ومع ذلك لم يلتزموا بحدود أفلاطون، بل كان من الضروري أن يوسّعوا من مفهوم الفن حتى يحتويَ عملية البحث عن الجمال المثالي، الذي حصره أفلاطون في دائرة الفلسفة فقط . ولذلك تتابعت سلسلة عظيمة من كبار الشعراء من أمثال بليك و وردزورث و هوغو ورامبو وغيرهم، الذين أكدوا على أن وظيفة الشاعر الحقيقيّة تتمثل في اختراقه كلّ الحواجز التي تحجب الحقيقة المثالية والواقعية عن العيون .

وانضم إلى الشعراء في هذا الاتجاه روائيون من أمثال بروست الذي حدّد وظيفة الفن ـ على مستوى مضمونه الفكري ـ بأنها إدراك الجوهر وكشفه للعيون العاجزة عن رؤيته، وطالما أن الجوهر يتخطى حدود الزمن، ولا يظل أسيرًا لها ـ فإن الفن بالتالي هو انتصار على الزمن وتحرير للإنسان من رِبْقته، من خلال الأعمال الفنية الخالدة بحيويتها المتجددة وطاقتها المتدفقة دوماً؛ ذلك أن الفنان قادر على أن يستخرج الدائم من المؤقت، والحقيقي من المزيف، والباطن من الظاهر، والجوهر من المظهر، والمعنى من المبنى؛ وهذا لا يتأتى إلا من خلال جماليات الشكل الفني، التي تتفاعل مع خلايا المضمون الفكري، وتُحيله إلى شيء غير قابل للفناء، وقادر على لمس جوهر الإنسان بصرف النظر عن اختلاف الزمان والمكان؛ فالفن يملك البصيرة الثاقبة التي تتعدى حدود البصر التقليدي، الذي لا بُدَّ أن يتوقف عند خط انطباق الأفق، والذي تتخطاه البصيرة إلى آفاق متجددة تجدُّدَ الأعمال الأدبية والفنية الرفيعة . ولذلك هناك أركان معتمة وأعماق مظلمة في النفس البشرية، لا يملك القدرة على إنارتها سوى الفن .

وهذا المفهوم للأدب والفن لا يتعارض مع الدور الذي يقوم به العلم في تفسير الظواهر الطبيعية والإنسانية، وإنما يضيف إليه . فالعلم لا يملك

التجربة الجمالية والنفسية التي يستخدمها الفن في صياغة وجدان المتلقي وفكره، ولذلك فإن مفهوم المضمون الفكري في العلم يختلف عنه في الأدب: ففي العلم ينتهي دور المضمون بمجرد استيعابه عقليًا بصفته مجرد حلقة في سلسلة طويلة ومتطورة من الأفكار والنظريات العلميَّة المتواصلة، أمّا في الأدب فالمضمون الفكري، من خلال تفاعله مع الشكل الفني، لا يجبُّه مضمون تالٍ حتى لو كان يعالج نفس القضية الإنسانية؛ لأنه لا يضيف تراكمًا جديدًا إلى معلوماتنا، وإنما يغيرنا من الداخل، وبالتالي يُغيِّر من نظرتنا إلى الحياة، وسلوكنا اليومي فيها .

ومن هنا كانت فكرة البرج العاجي ، الذي يتحصّن فيه الأديب بعيدًا عن مجريات الأمور حتى يتفرَّغ لإخراج دُرَرِه إلى الوجود، فكرةً مُغرقة في الوهم والسذاجة؛ فالأديب لا يستمد مضمونه الفكري من بنات أفكاره عندما يختلي بنفسه، وإنما يسعى لاكتشاف القوانين التي تحكم العلاقات بين الإنسان والمجتمع والطبيعة والكون، ثم يجسدها في أعماله فيصبح الإنسان أكثر وأعمق وعيًا بنفسه وبحياته وبعصره وبواقعه، ليس من خلال المضمون الفكري الذي يقدمه العمل الأدبي فحسب، بل من خلال العلاقة العضوية بين هذا المضمون والشكل الفني، الذي يشكل التجربة الجمالية والنفسية التي يمر بها المتلقي؛ فتعيد صياغة فكره و وجدانه وتجعلها أكثر اتساقًا مع قوانين المجتمع والكون والطبيعة . ولذلك يتحتّم على الأديب الواعي الناضج أن يَسبُرَ غَوْرَ واقعه، وأن يصل إلى أعمق أعماقه، حتى يستخرجَ عروق الذهب من كهوفه المظلمة الموحلة، لا أن يعتزل في برجه العاجي فتنفصل جذوره عن التربة الخصبة التي تمد أدبه بالحياة والنماء .

وغالبًا ما يرتبط المضمون الفكري في ذهن القراء، بل والنقاد، بالمعنى أو الهدف الذي يقصده الأديب من عمله، ويحاولون جادين تحديده

وتفسيره . فإذا كان المعنى في المضمون العلمي محدداً غايةَ التحديد، بل ويجب أن يكون هكذا، وإلا ضاع المنهج العلمي لبلوغ الحقيقة أو المعادلة أو النظرية أو القانون العلمي ـ فإن المعنى في المضمون الأدبي لا بُدَّ أن تتعدد أصداؤه ودلالاته ومعانيه وإيحاءاته من متلقٍّ إلى آخر، ومن عصر إلى آخر، سواء على مستوى المفاهيم العامة أو الألفاظ والمفردات الخاصة بالعمل الأدبي؛ ذلك أن المتلقي يقوم بإسقاط تجاربه الخاصة والذاتية على العمل الفني، الذي يثير مثل هذه التجارب والخبرات داخل المتلقي؛ نتيجة لارتباطات شرطية بينها وبين عناصر العمل، وبالتالي فإن النسبية هي التي تحكم قنوات التلقي بين العمل الفني والمتلقي .

ولا بُدَّ أن يستقل معنى العمل الأدبي عن هدف الأديب بمجرد الانتهاء من إبداعه؛ ذلك أن الهدف الذي أدى إلى إبداعه كان مجرد دافع أو حافز أو وسيلة، ينتهي دورها بمجرد أن يصبح معنى العمل جزءاً عضويّاً منه، لا ينفصل عنه، ولا يستمد في الوقت نفسه دلالاته من أفكار الأديب واتجاهاته الخاصة . حتى الكلمة المفردة تكتسب معنًى جديداً بمجرد دخولها النص الأدبي وانسيابها في عروقه وشرايينه، معنًى يختلف عن معناها التقليدي المرتبط بها في القاموس؛ ولذلك فليس هناك أيُّ انفصام بين المعنى والمبنى متى اكتمل العمل بصفة نهائية .

وقد اتَّضح هذا الاتجاه في أبرز الدراسات والمقالات التي تناولت نقد النقد، ابتداءً من ألكسندر بوب « مقال في النقد » وحتى إ. أ. ريتشاردز في كتاب « مبادئ النقد الأدبي » الذي عالج فيه قضية التوصيل الناقص للمعنى، أو الأثر الكلي للعمل الأدبي . وقد أوضح الناقد الأمريكي هـ. ل. منكن في دراسته « نقد نقد النقد » عام ١٩٢٤ أن النظرية التي سادت منذ أواخر القرن التاسعَ عشرَ، والتي تُنادي بضرورة التَّطابُق التام بين العمل الفني

ومعناه، بين وسيلته وغايته، بين مضمونه وشكله، هذه النظرية ليست سوى مزيج من نظريات غيته وكارليل وكروتشي وسبنجارن في الإبداع الفني والنقد الأدبي . وكان سبنجارن في محاضراته عام ١٩١٠ في الجامعات الأمريكية عن « النقد الجديد »، قد وصفها بأنها المنهج الوحيد الممكن للنقد، برغم أنه كتب دراسة بعد ذلك عام ١٩٢٣ بعنوان « نُمُوّ الأسطورة الأدبية » اعترف فيها بأن لكل عمل أدبي هدفًا، لكنه أضاف أن العمل ككلٍّ هو الهدف النهائي للأديب، وليس مضمونه الفكري فحسب، بحيث يستحيل استخراجه منه والتعامل معه على انفراد .

ومن الواضح أنه ليس من السَّهل تحديدُ مفهوم هدف الأديب، أو هدف العمل الأدبي تحديدًا مانعًا جامعًا؛ إذ إنه مراوغ بطبيعته، يكاد يختلف باختلاف نوعية استيعاب المتلقي له . فربما نجح ناقد في أن يستخرج من العمل الأدبي هدفًا لم يكن محلّ اهتمام الأديب؛ وربما كان هدف الأديب في بداية إبداع العمل محدَّدًا بطريقة مسبقة، لكنه مع انهماكه في إبداعه يكتشف أن العمل نفسه قد خرج عن طوعه، وأنه يسعى إلى هدف مختلف . لكن هذا لا يعني أن قدرة الأديب على التحكم في عمله غائبة تمامًا، وأن وعيه بهدفه منه لا وجود له، بل يعني مرونته وحُنْكته وبراعته، التي تحتم عليه ألا يفرض هدفًا على عمله الأدبي، لا يتمشَّى مع طبيعة سياقه وتكامل بنيته العضوية .

ولا يعني الهدف من العمل الأدبي قدرة أيّ ناقد أو متلقٍّ أن يُغيِّر في بعض أجزائه ليجعلها أكثر اتساقًا والتصاقًا بالهدف؛ فالعمل الأدبي ليس مقالاً أو موضوع إنشاء يطرح قضية أو مضمونًا للمراجعة والتعديل، ثم صياغته من جديد . قد يستنير الأديب في أثناء إبداعه بآراء واعية في بعض مُعضِلات الخلق الفني التي قد تقابله في أحد أعماله، وحتى يكتسب عمله

المصداقية الإجرائية والعلمية اللازمة، لكن تظل المسئولية مسئوليَّته في نهاية الأمر، وليس من حق أحد أن يدَّعيَ مشاركته في إبداعه، حتى لو كان قد شارك بالرأي في بعض جوانب المضمون الفكري والاجتماعي والسياسي والاقتصادي والحضاري ... إلخ . فما يقوله الأديب في مضمونه الفكري ليس له وجود خارج بناء العمل الأدبي، بل وليس من حق الأديب أن يقدم مذكرات تفسيرية وشروحًا وافية للمتلقِّي خوفًا من أن يسيء فهمه؛ لأنه متى تبلور المضمون الفكري في ثنايا الشكل الفني، فليس لأحد، ولا حتى للأديب نفسه، أن يضيف إليه أو يحذف منه شيئًا .

والمضمون الفكري ـ حتى لو كان فكرة شائعة أو قضية يعلمها الجميع ـ متى تفاعل مع الشكل الفني للعمل الأدبي أصبح خاصًا به، وليس له امتداد خارجه، أو اتصال بأيِّ شيء آخر، حتى لو كان الفكرة الشائعة أو القضية التي يعلمها الجميع، والتي أوحت به . ولذلك فإن مضامين الأعمال الناضجة تبدو دائمًا جديدة كلَّ الجدة، برغم أنها مستوحاة من أفكار ومضامين ملك البشرية جمعاء . فالأديب الواعي هو الذي يجسِّد التفاعل بين هذه الأفكار والمضامين وبين تطورات العصر الذي يعيشه، والذي يُلقي عليها أضواء جديدة، وينظر إليها من زوايا معاصرة، لم تكن تتأتَّى لمن سبقوه، من الذين عالجوها وجسَّدوها في أعمالهم . والأديب هو ابن عصره، فإذا فشل في استيعاب روحه وتجسيدها فلن ينجح في استيعاب أيِّ عصر آخر لم يعشه بالفعل، وبالتالي لم يعايشه؛ فليس هناك مصدرٌ لتلك الطاقة المتجدِّدة التي يملكها الأدب سوى ذلك التفاعُل المستمر بين الأفكار والمضامين الإنسانية التراثية، وبين معطيات العصر وتفاعلاته المستمرة مع دورة الزمن الأزلية .

كذلك فإن أدباء العصر الواحد إذا ما تناولوا مضمونًا واحدًا ـ فإن

أعمالهم لا بُدَّ أن تأتي مختلفةً اختلافَ بصمات الأصابع؛ ذلك أن نِسْبِيَّة النظرة إلى المضمون لا تختلف باختلاف العصر فحسب، بل باختلاف الأديب أيضًا . فالمضمون ملك للجميع ـ أدباء وغير أدباء ـ لكن متى انصهر في بُوتقة الشكل الفني فإنه يُصبح ملكًا للعمل الأدبي وحده، ولا نقول ملكًا للأديب الذي ابتدعه . والأديب الذي يقتفي أثر من سبقوه أو معاصريه في الأضواء والزوايا التي ينظر منها إلى المضمون المعالَج ـ لا بُدَّ أن يدفع الثمن غاليا؛ لأن أعماله ستدخل تحت بند التقليد الأعمى، وستسقط من حساب التقاليد الأدبية؛ لأنها لم تُضِف إليها جديدًا .

وبصرف النظر عن المدارس الأدبية والمذاهب النقدية المتتابعة والمتعدِّدة من الكلاسيكية إلى العبثية، فإن النّاقِد ـ أي ناقِد ـ في مواجهة أيِّ عمل فني لا بُدَّ أن يُلقي على نفسه ثلاثة أسئلة، تعد بمثابة مفاتيح لمغاليق العمل . السؤال الأول : ما الهدف الذي يسعى إليه الفنان كي يتحقَّق من خلال عمله الفنيِّ؟ والثاني : ما الوسيلة التي استخدمها الفنانُ في تحقيق هذا الهدف وتوصيله إلى المتلقي؟ والثالث : هل نجحت الوسيلة في توصيل الهدف ولماذا؟ أو فشلت ولماذا؟ سواء كان النجاحُ أو الفشل كُلِّيًا أو جزئيًا.

فإذا استطاع الناقِد أن يُجيب عن هذه الأسئلة بموضوعية تحليلية، فلا بُدَّ أن يضع يده على مصادر الجمال والإبداع، أو القُبح والركاكة في العمل المطروح للتحليل والتقويم، ولا بُدَّ أيضًا أن يُساعد المتلقِّيَ على الاقتراب من العمل واستيعابه وتذوُّقه، بل والمرور بنفس التجربة الجمالية والسِّيكُولوجية التي مرَّ بها الفنان خلال إبداعه لعمله؛ عندئذ لن تقتصر المسألة على التقاط مضمون فكري معين وفهمه، بل ستتحوَّل إلى تجربة حِسِّيَّة وشعورية وعقلية، لا بُدَّ أن تغيِّر شيئًا ما في داخل المتلقي . فالمعنى لا يوجد في المضمون فحسب، بل في المضمون والشكل في آنٍ

واحد، ويبدأ مع العمل الأدبي من أول كلمة فيه، ثم يتنامى ويتطوّر ويتصاعد حتى يكتمل تماماً مع آخر كلمة فيه .

وكان النّاقد الإغريقي بولكي قد قسَّم المضامين الدرامية إلى ستة وثلاثين مضموناً؛ ظنّا منه أنه لا يوجد الكاتب المسرحي الذي يستطيع أن يخرج عن نطاق هذه المضامين . وظل هذا الاعتقاد سارياً حتى زمننا هذا برغم انتشار نظريات النّقد الجديدة، التي تؤكّد أن هناك مضامين بعدد الأعمال الأدبية التي جسَّدتها . ذلك أن النقاد التقليديين يميلون دائماً إلى التصنيف المريح، الذي يضع المضامين والأشكال في خانات، وليس على الأديب أو الناقد سوى أن يمد يده، ويأخذ منها ما يُناسِب عمله . حتى الشاعر والناقد الإنجليزي الكبير ماثيو أرنولد، والذي كان قد مهّد للنقد الجديد منذ منتصف القرن التاسعَ عشرَ، قال: إن كل شيء في القصيدة يعتمد على الموضوع أو المضمون، وعلى الشاعر أن يختار حَدَثًا مناسبًا لهذا الموضوع، ثم يتعمَّق بفكره و وجدانه في المشاعر التي يثيرها داخله، فإذا نجح في القيام بهذه المهمة، فإن كل شيء بعدها سوف يأتي ويتتابع تلقائيًا .

لكن لا يوجد مضمونٌ صالح للقصيدة أو للمسرحية أو للرواية، وآخر غير صالح؛ لأنه لا توجد مضامينُ مُسْبَقة وسابقة التجهيز لزوم الاستعمال الفوري، وإنما المضمونُ الفكري في العمل الفني لا يكتسب هذه الصفة أو الخاصية إلا إذا انصهر تماماً في بُوتقة الشكل الفني، وأصبح جزءاً عضويًا لا يتجزأ منه؛ فالعمل الأدبي يستمد عناصره من الحياة لكنه ليس صورة لها، وهو ليس معادِلاً للحياة أو بديلاً عنها، لأن ما يزوِّدنا به يختلف عمّا تزوِّدنا به الحياة، فهو لا يمكن أن يزوِّدنا بشيء خارج عن نطاقه، لأن قيمة العمل الأدبي ليست فيما يمدنا به من معلومات أو خبرات، وإنما في الأثر المعين الذي يحدثه في نفوسنا كما هو، كاملاً محدَّدًا كما خلقه الفنان .

وليس هناك شكٌّ في أن الحياة هي المَنْبَعُ الذي يصدر عنه العمل الأدبي، كما أنها منبع أيِّ شيء آخر، لكن مضمون الحياة بما يحتويه من مشاعر وخبرات مختلفة ـ خَلَق منها الفنان العملَ الأدبي، وهو مضمون الحياة ـ لا تَبقى عناصره بعد عملية الخلق الفني كما كانت، بل تمتزج امتزاجاً تامًا من شأنه أن يُحيلها إلى شيء يختلف في طبيعته وفي أثره فينا عن نفس هذه العناصر كما نعرفها في الحياة. ولذلك فإنه من الخطأ البيِّن إدراكُ العمل الأدبي على أنه مجرد ترجمة للمضامين والحقائق الموجودة خارج العمل الأدبي نفسِه، برغم أنها كانت السببَ الأوليَّ في خلقه؛ إذ إنها لم تَعُدْ نفس المضامين والحقائق بعد أن اندمجت وامتزجت وكوَّنت العمل الأدبي.

ونظرًا لكل هذا التخبُّط في مجال إيجاد مفهوم جامع مانع للمضمون الفكري في العمل الأدبي، خصَّص الناقد إيريك بنتلي في كتابه « حياة الدراما » فصلاً كاملاً عن هذه القضية، أوضح فيه أن المضمون الفكري في الدراما من أكثر المفاهيم اضطراباً بالأفكار الجاهزة والأهواء المُسْبَقة. ولعل منشأ هذا الاضطراب يَكمُن في الفصل بين الفكر والشعور، والتركيز على أحدهما دون الآخر. والمفهوم الخاطئ الذي يعتبر العالِم رجلاً لا يشعر لمجرَّد أن لبعض استنباطاته قنواتٍ مستقلة عن المشاعر، يمكن أيضاً أن يعتبر الفنان رجلاً لا يفكِّر. وهناك نقادٌ ومفكِّرون كثيرون يستشهدون بعبارة وردزورث في تعريف الشِّعر بأنه انسياب تلقائي للمشاعر المتدفِّقة، دون إضافة أن وردزورث نفسَه كان أحد عقول الأدب الكبيرة، وأن أعظم كُتبه كان خصِّيصًا عن عقل الشاعر.

ويَكمُن الخطأ، بطبيعة الأمر، في جعل الفكر والشعور أشبه بِدَلوَيْن على بئر، إذا صعد أحدهما نزل الآخر. فالعمل المسرحي أو الأدبي ـ في نظر

بنتلي ـ هو تركيب عقلي وعقلاني في حدِّ ذاته، أمّا الكتّاب الذين يفقدون عقلهم فإنهم يُخفِقون في تحقيق مآربهم . فليس الفنانون كلهم بمعجزات فكرية، ولا هم بالمعجزات الشعورية أيضًا، لكن الفن كله يَنْهَلُ من الفكر والمشاعر في وقت واحد، ويفترض التعاون، لا التضاد، فيما بينهما . وأي موقف آخر لن يكون سليمًا بالنسبة إلى الفنان أو جمهوره في الفن . وكثيراً ما يكون من حقنا أن نطالب بالمزيد من الفكر أو المشاعر، ولكن يندر أن يحق لنا أن نطالب بالأقلِّ من ذاك أو هذه . وإذا اتفق يومًا أن طالب الناس بفنٍّ مشاعِرُه أقلُّ وفِكرُه أكثر، أو طالبوا بفنٍّ مشاعِرُه أكثرُ وفِكرُه أقل ـ وجب على الناقد أن يعترض على ذلك .

إن الموقف المعادي للفكر في الأدب ينطوي على جهل بحقيقة الأدب نفسه، ولذلك فهو لا يُعادي الفكر وحده بل المشاعر أيضًا؛ فالمسرحيات التي تدرك أعمق المشاعر الفوّارة والمتوتِّرة، إنما هي تركيبات معقّدة اقتضى صنعها مقدرة عقليةً باهرة، ومنهجًا عقلانيًا متسقًا . إن شدة المشاعر ليست مجرد كمية كبيرة من المشاعر المتراكمة والمضغوطة، صحيح أنه يجب أن توجد هذه الشِّدَّة الشعورية في المسرحية، لكنها لا توجد بمجرد تكويم المزيد من الشيء نفسه؛ ذلك أن الشِّدَّة يمكن أن تنجم عن المزج بين مشاعر أقل شدة؛ فأشدُّ المسرحيات مشاعر، مثل المسرحيات الإغريقية والكلاسيكية الفرنسية، تقدم مشاعر تتفاوت في شدتها، بل وتصل إلى مدًى واسع وهائل من الرِّهافة والتنويع والرِّقَّة .

ويؤكد إيريك بنتلي أن الشعور، في الأدب، يحتاج إلى الفكر الذي كثيرًا ما تَستغني عنه الحياة نفسها . ففي الحياة يتحمَّل الإنسان وَخْزَ الألم للحظات ثم يدعه يَمُرُّ دون إرجاعه إلى أيِّ نوع من أنواع الفكر، أمّا في المسرحية فلا يمكن فرض أيِّ وَخْزٍ على الجمهور دون أن يكون جزءاً من

شكل ذكي مفهوم، وله دلالته الفكرية التي لا بُدَّ أن يستوعبها الجمهور مِن خلال النص المسرحي، لكن الفكر مستحيل، حتى في الحياة، دون شعور. فالإنسان يستحيل عليه أن يفكِّر دون أن يشعر أيضًا، ولا بُدَّ أن يكون مضمون التفكير أيضًا ممتزجًا بالشعور. وحتى الفلسفة التي تجعل من الفكر عنصرها الأكبر ومن الشعور عنصرَها الأصغر، لا تستطيع أن تتخلَّى كُلِّيَّةً عن الشعور، ولا هي تحاول أن تفعل ذلك.

والفلسفة ليست ما يبغيه الأدب، وإنما الحكمة التي تتصل بالبشر ككائنات حية واعية، ومُقبِلة على الموت في الوقت نفسه، وتفسير آمالهم وآلامهم ومعاناتهم وطموحاتهم وموتهم. وهذه الحكمة تنظر إلى الإنسان ككل، بكل أفكاره ومشاعره، وتربط في الوقت نفسه بين إنجازات الفلسفة وإبداعات الأدب. فإذا كان عالم الجمال الحديث جورج سانتيانا صاحب أسلوب أدبي بديع، فإن هذا لا يقلِّل من شأنه كفيلسوف، كما لا يقلِّل من شأن دانتي كشاعر أنه تلميذٌ لفلسفة لاهوتيَّة، بل إن بنتلي ينظر إلى القضية بطريقة مختلفة تمامًا، ففلسفة سانتيانا مدينة بالكثير للأسلوب الرفيع الذي كُتبت به، كما أن شعر دانتي مدين بالكثير للفكر الذي يسري في أبياته؛ ذلك أن عاطفية الفكر تُضيف إلى العاطفية الكلية في قصيدة دانتي. فالفكر لا يضيِّق الخناق على مجال المشاعر والأحاسيس في الفن، بل إنه يَزيد من عمقها واتساعها.

لكن المضمون الفكري في حد ذاته ليس أمرًا يهنِّئ الأديب نفسه عليه؛ ذلك أن معظم الفكر، كمعظم الشعور، لا يتميَّز بالروعة التي قد نتصورها، فالأفكار لا تتساوى كلها في الرفعة والموضوعية، ولا يُعنى بها إلا الكتّاب والنقاد من ذوي البرودة الذهنية. وتاريخ الفكر الإنساني يوضِّح لنا أن الأفكار كانت دائمًا ــ ولا تزال ــ الوَقودَ الذي يُشعِل المشاعر الهوجاء

للجماهير . فلم ينتشر العنف على نطاق واسع إلا بفعل الأفكار التي تَحُضُّ عليه . وما من شيء حتى اليوم يمكنه أن يقلِّل التوازن الذهني والشعوري للإنسان مثل نظرية من النظريات، ولذلك فالمشاعر هي المظهر الأرقُّ، والأفكار هي المظهر الأعنف . والدليل على ذلك أن حِدَّة المتعصِّب لا تُلطِّفها فكرة تنافس فكرته، بل بملامسة شافية بينه وبين المشاعر الرقيقة الرقراقة فوق جَمرات أفكاره . فأسوأ الناس هم الذين ينقادون للأفكار دون تحفظ، ثم يتوهَّمون أن حياتهم حياة فكرية راقية؛ لأنه لا يهمهم من الحياة سوى الأفكار، أمّا المشاعر في نظرهم فهي الشغل الشاغل لمن هم أقل منهم وَعْيًا ونضجًا وفكرًا .

وإذا كانت الأفكار تمتلك هذه القدرة على تهييج المشاعر التي قد تكون فِجَّة وهوجاءَ في أحيان كثيرة ــ فإنه من الخطأ، بل من الخطر، أن يَرضى الإنسان بالإثارة العاطفية بغضِّ النظر عن المصدر الفكري المحرك لها، خاصة أن هذه هي الوسيلة المفضَّلة التي يلجأ إليها أدب الدعاية المباشرة الساذجة الفِجَّة، الذي يدفع كاتبه إلى استخدام كل الوسائل الممكنة، بل غير الفنية وغير الدرامية، كي يحاول إقناع قُرائه ودَفْعَهُم دفعًا من وجهة نظر إلى أخرى، ومن ثم إلى العمل الفوري، وربما العمل العنيف . ومن هنا كان اعتراض كثير من الكُتاب والنُّقاد الموضوعيين على ما يسمَّى بأدب الأفكار؛ لأنه غالبًا ما يَستخدِم الأفكار لأغراض دعائية غير فنية وغير جمالية .

ونحن نعترف أن الفنَّ بصفة عامة يعلِّمنا شيئًا ما، ومع ذلك فهو لا يمكن أن يكون تعليميًا بحتًا، لو أراد مُبدِعه له أن يكون ناضجًا ونابضًا بالحياة . فالنظرة إلى المضمون الفكري لعملٍ ما، تتفاوت من متلقٍّ إلى آخر، ومن زمن إلى آخر، ولذلك فإن أعداء التعليمية على الإطلاق ،

وكذلك أنصارها، على خطأ بيِّن . فإذا كان الشاعر والناقد الإنجليزي صمويل جونسون قد قال: « واجب الكاتب دومًا هو أن يجعل العالم أفضل » فلا بُدَّ أنه كان يعني أنه إذا بالغ الإنسان في حماسه للدعاية أو الدفاع عنها، فإنه قد يبالغ أيضًا في عدائه للدِّعاية التعليمية والأغراض التثقيفية بصفة عامة . والفن الناضج الواعي يرفض التطرُّف إلى هذا الموقف أو ذاك؛ لأن الفن يُعلِّم ولكن بطريقته الفنية والدرامية والسيكُولوجية والجمالية الخاصة به .

هنا يعود الفصل العقيم بين الفكر والشُّعور ليقحم نفسه مرة أخرى، فالذين يرفضون التعليمية في الفن يفعلون ذلك لاعتقادهم أننا نلجـأ إلى الفن لكي يعلمنا أي شيء، لأن الفن عاطفي، والتعليم عقلي . وسيكولوجية التعلُّم النابعة من هذا المفهوم تنظر إلى التعليم كعملية تربوية، رتيبة، بليدة، « لا يتعلَّم منها الإنسان في الواقع إلا القليل والضَّحل . وعندما يتعلَّم الإنسان كثيرًا، تصحب تعلُّمه عاطفة فياضة . والعاطفة الأليمة هي المثل الواضح على هذا، فكثيرًا ما نقول: تعلَّمنا من التجربة الأليمة كذا وكذا . ومع ذلك فالألم ليس العاطفة الوحيدة، وإنما اللذة أيضًا، فهما يسيران معًا . والتعليم لذة قبل أي شيء آخر، فنحن نتمتع باكتشاف شيء ما، ونتشبَّث فيه؛ لأنه يعني ازدياد معرفتنا بالكون الذي نعيش فيه، وبالتالي سيطرتنا عليه . وهذا ليس في حد ذاته اكتشافًا جديدًا؛ لأن أرسطو ذكره من قبل في كتابه «« فن الشِّعر »» في معرض حديثه عن الفن الدرامي عندما قال: إن التعلم أعظم اللذات، لا للفيلسوف وحده بل لسائر البشر، مهما تَضعفْ قابليتهم واستعدادهم له . وسبب المتعة برؤية الصورة هو أن الإنسان، في الوقت نفسه، يتعلَّم ويستنبط معاني الأشياء .»

ويوضِّح إيريك بنتلي أن الفكر يلعب دورًا مُهمًّا في الأدب بصفة عامة،

وفي الأدب الدراميّ بصفة خاصة، برغم أن القرن العشرين شهد نُقاداً ومسرحيين يَعُدُّون أجمل ما في الدراما خلوَّها من الفكر، وأنها مجرد تلاعب بمشاعر الجمهور وانفعالاتهم، دون أن تدفعهم إلى التفكير في قضية فكرية معينة . فالواقع الأدبي والدرامي يؤكد لنا وجود أرحب الأفكار، وأرحب المشاعر معًا في الأعمال الأدبية . كذلك فإن الدراما ليست أكثر عاطفة كما هو شائع، وإنما أكثر فكرًا أيضًا . والدراما العظيمة عبر التاريخ كانت عمليةً صعبة بل نادرة، وقد أثبت مؤرِّخو الأدب أن الموجة الجديدة من الحيوية الفكرية لا بُدَّ أن تتبعها موجة جديدة من الدراما؛ فالفكر هو الروح الذي يسري في الدراما مجسِّدًا صورةً جديدة للإنسان، ومُلقيًا ضوءًا جديدًا على زواياه المظلمة الغامضة .

وفي الفترات التاريخية التي تشهد مثل هذه الحيوية الفكرية، لا تأتي الأفكار بمجرد أن يختارها أو ينتقيها المسرحيون في أثناء بحثهم عن المضمون الشائق المثير، إذ إن الدراما أشبهُ بمجرًى تنساب فيه أفكار هائلة تنبض بروح العصر ومغزاه التاريخي . وصغار المسرحيين في مثل هذه الحقبة هم الذين يُخفِقون في العثور عليه، ولذلك فهم يقتصرون على ترديد آراء غيرهم ومحاكاة اتجاهاتهم، مثلِ التلميذ الفاشل الذي يحاول الغش في الامتحان التحريري دون أن يدرك مغزى ما ينقله من ورقة زميله المجاور له .

ويرى بنتلي أن تيار معاداة الفكر في الدراما الحديثة عند كثير من المسرحيين يرجع إلى عقيدة تقليدية، توارثتها الأجيال دون وعي حقيقي، وتؤكد أن الدراما في الأصْل كانت نشاطًا لا يمت إلى الفكر بصلة من قريب أو بعيد . ويدلِّل هؤلاء المسرحيون على هذه العقيدة بأن الدراما بدأت بطقوس ديونيسيوس إله الخصب . وقد خرج بنتلي بهذا المفهوم من تتبُّعه لنظريات نيتشه وجلبرت مري وجين هاريسون وف. م. كورنفورد ــ وهي

النظريات التي تغلغلت في نُظُم ِ التعليم في أمريكا بصفة خاصة، والتي أكّدت على أن الدراما نشأت عن عبادة الخصب، التي كانت مراسمها تقام على شكل الأورجيا، وهي تعني الطقوس السرية التي تُمارَس في حفلات جماعية احتفاءً بالخصب وآلهته، ولا يعرف فيها المحتفلون سوى الشّراب والرقص والغناء والجِماع الجنسي، بلا خجل من عيون الآخرين الذين يمارسون نفس الطقوس . ولا شك في أن الفكر لا يمكن أن يوجد في مثل هذه الحفلات بأية حال من الأحوال .

لكن بنتلي يرفض هذا التفسير كُلّيّةً ويدلّل على فساده بأن أقدم المسرحيات، وهي مسرحيات أيسخولوس، لا تَمُتُّ إلى مثل هذه الحفلات بصلة من قريب أو بعيد . وحتى لو افترضنا ثمة علاقة تاريخية قديمة بين الدراما وهذه الحفلات، فلا بُدَّ لكي يكتمل ركنا الدراما أن يكون هناك مؤدٍّ ومتفرج، فهل كان رواد هذه الحفلات ينقسمون إلى مؤدين ومتفرجين، ثم يقوم كل فريق منهما بتبادل الدور مع الفريق الآخر؟ إن تاريخ الدراما يؤكد لنا أن الجمهور، في أقدم الأزمنة التي لم نعرف عنها شيئًا، لم يكن يشارك فعليًا في أيِّ شيء، بل انحصرت مهمته في عملية الفرجة، في حين كان الممثلون يتكلمون فقط عن قضايا القدر والمصير والإنسان والكوْن، ولا يتكلمون عن الأورجيا فضلاً عن ممارستها .

في البدء كانت الكلمة، هكذا بدأ الكون وأيضًا الدراما . وكما يذكّرنا أرسطو فإنه عندما يتقدّم المتكلّم الفرد من بين فريق الكورس على المنصة، فإن حدثًا جديدًا يبدأ في النموّ متمثلاً في أناس يتحدثون إلى أناس، وهذا هو الحدث النمطي الأولي للدراما التي تجد فيه نفسها كما تجد صوتها، ولذلك فإن الدراما، عند مولدها ، كانت شيئًا فكريًا . والفكر الغربي برُمَّتِه اختراع إغريقي، وقد استعمله الإغريق لا في الفلسفة وحدها، وإنما في

الدراما أيضاً، ولم تكن الفجوة بين الاثنتين واسعة وعميقة في ذلك الزمن . وكذلك لم تكن الفلسفة بالنسبة لسقراط منطقاً فحسب، بل كانت حواراً شفهيّا، ومن الواضح أنه لم يدوّن كلمة واحدة في حياته . وإذا كان العالم الغربي قد تعلّم فن الكلام من خلال تراث الإغريق ـ فإنه تعلّم أيضاً أن الكلمة الشفهية هي الواسطة الصحيحة للذهن والروح .

إن صوت الدراما يصدر عن الشّعر وروحه، وقد تحدث هذا الصوت شِعراً منذ البداية . كذلك كان الشّعر منذ ذلك الحين واسطة الأفكار الجليلة والقيم السامية، وهذا في حد ذاته يَدْحَض ادعاءات من نادوا بأن أيسخولوس كاتب مسرحي بُدائي؛ لأن تكنيك الدراما تطور تطوراً كبيراً بعد موته . ويسخر بنتلي من هذا المفهوم بقوله: إنه إذا كانت البُدائية هي التلعثم بدلاً من الكلام، والتفكير الصبيانيّ بدلاً من الفكر العميق ـ فإن الدراما اليوم في معظم ما يقدم على المسرح أكثر بُدائية وتخلُّفاً من أيسخولوس . إن التطور ليس تقدُّماً بالضرورة، فالكاتب المسرحي الذي عرفناه في فجر التاريخ استطاع أن يحقّق دراما عظيمة رفيعة، سواء على مستوى العاطفة و الفكر في آنٍ واحد، وأثبت ـ أيضاً ـ أن الدراما العظيمة كانت منذ البداية مسرح أفكار، وكان أيسخولوس أول من علّم الناس في الغرب أن الكاتب المسرحي الكبير قادر على تقديم صورة حافلة لعصره، وزاخرة بأهم صراعاته وانتصاراته وإخفاقاته وآماله وآلامه . وهذه المقدرة لا تتأتى في عصرنا هذا إلا لرجل الدولة، أو المؤرخ، أو العالم، والفيلسوف . ولا شك في أن طبيعة أيسخولوس فيها شيء من هؤلاء جميعاً .

وإذا كان ڤيكتور هوغو قد قال قولته الشهيرة: « لا يستطيع جيش أن يقاوم قوة فكرة آنَ أوانها » فإنه لم يقصد قوة الأفكار وحدها، وصلة هذه القوة بحركة التاريخ، بل كان قصده أيضاً السبب الذي جعل الدراما دائماً

مستقرًّا لهذه الأفكار . هذه الأفكار لها أعداؤها الذين يتمثلون في أفكار أخرى مضادة، وبذلك يصطخب الصراع بين الأضداد مهما تعددت أجنحتها، ولا ينجلي إلا عندما تنضج الأفكار . على ناره، وبعد ذلك يُصبح القول ممكنًا . وهو قول لا ينطلق على منصة المسرح إلا بعد اكتمال الأفكار بحيث يمكن توصيلُها واضحة مُتبلورةً إلى المتلقين؛ فالدراما لا تعالج الصراع والعداء والتضاد فحسب، بل تهدف ـ أيضًا ـ إلى بلوغ الغايات والمصائر . إن الدراما لا تجسِّد الأفكار العامة بقدر ما تبلور المواقف الحاسمة، التي يصعب أن يَعقُبها موقف آخر، أي قضايا المصير الإنساني؛ فهي تبحث، على حد قول أوغست سترندبرغ، عن النقاط التي تقع فيها المعارك الكبرى، وتشكل نقاط تحول في مصائر البشر .

لكن القول في الدراما محكوم بحتمياتها التي لا تترك له العِنان أبدًا، وذلك على النقيض من الدراسات التاريخية والفلسفية والاجتماعية . ولذلك كثيرًا ما يحكم الفيلسوف على معالجة الكاتب الدرامي للأفكار بأنها مبتورة وغير كافية، لكن الدراما، من ناحية أخرى، تكسب في الترابط العضوي الذي تُقيمه بين خلايا الفكرة ما تفقده في مناطق الواقع المطروح للدراسة . فالمضمون الفكري يشكل الهدف الأساسي في الدراسات التاريخية الفلسفية والاجتماعية، لكنه في الفن الدرامي لا يمثِّل سوى المادة الخام التي يختار منها الفنان بناءه العضوي المتسق . فالمسرحية قد لا تقدِّم تحليلاً كاملاً مُسْهبًا للمضمون الفكري الذي تعالجه؛ إذ إن جودتها تنهض أساسًا على التفاعل بين المضمون الفكري والواقع المعيش أو التاريخي الذي أوحى به، ثم على التفاعل العضوي الحي بين جزئياتها وخلاياها، بحيث يؤدي إلى كيان مستقلٍّ تمامًا عن الفكرة التي أوحت به . ولذلك تركِّز الدراما، بل وتكثِّف الواقع، بحيث يمكن أن تصل إلى القوانين التي تحكم نموه

وحركته، ولذلك، يمكن للنُّقاد على اختلاف مشاربهم ومدارسهم واتجاهاتهم، أن يجدوا في العمل الدرامي الناضج ما يبغونه فيه، ويكونون جميعًا على صواب .

ولذلك لا يمكن تجاهلُ العنصر الفكري في الحيوية التي يجب أن تمتع بها الدراما الناضجة؛ فأفكار العصر تُساهِم في كل مسرحية ذات قيمة فنية حقيقية . وقد أوضح النُّقاد هذه الحقيقة عندما تناولوا بالتحليل قمم الدراما الإغريقية، وأعمال شكسبير وكورني وراسين وموليير وغيرهم . ويرى إيريك بنتلي أن التّعصُّب ضد وجود الأفكار في الدراما كان أيضًا وراء الهجوم على المسرحيات التي اعتبرت مُغاليةً في الاعتماد على الفكر، مثل المسرحيات التجريدية والأيديولوجية والعقائدية والدعائية، في حين أنها لم تكن كلُّها تستحق مثل هذا الهجوم؛ لأنها كانت ذات حيوية خاصة بها . يقصد بنتلي بها دراما القرون الوسطى، ودراما القرن الذهبي في إسبانيا، والروائع الألمانية في القرن الثامنَ عشرَ، والدراما الحديثة منذ إبسن .

وكان جوزيف كونراد قد كتب في مقدمة روايته « زنجي النرجس » وصفًا دقيقًا لمهمة الفنان، التي يراها في صورة محاولة تتسم بالإصرار الكامل، من أجل منح الكون الملموس أعلى حقٍّ له، عن طريق إلقاء الضوء على الحقيقة الكثيرة والواحدة، الكامنة خلف كل مظهر له، فهي محاولة للاهتداء إلى كل ما هو باقٍ وجوهري؛ أي أن الفنان، شأنه شأن المفكِّر أو العالم، يَنشُد الحقيقة . فالفن يتناول قطاعًا من قطاعات الحياة كي يكشف عن جوهر حقيقته، ويلقي الضوء على السرِّ الذي يُلهمه .

ومطالبة الفنان بالبحث عن الحقيقة لها تاريخ قديم قدم الفن ذاته، فقد تحدَّث أفلاطون عن الصراع القديم العهد بين الشِّعر والفلسفة، وهو الصراع الذي تسبَّب فيه ادِّعاء الشعراء منافستَهُم للفلاسفة في كشف الحقيقة

للإنسان . وهو ادّعاء لم يكن من السهل تَقَبُّله في تلك المرحلة المبكّرة من تاريخ الفن الإنساني، لكن كونراد في العصر الحديث يشبّه الفنان بالمفكّر دون أية حساسيات، وقبله كان كولردج يمثل نقاداً عديدين يرون أن الشّعر يعتمد في قوته على الصدق .

ويرى جيروم ستولنيتز في كتابه « جماليات النقد الفنّيّ وفلسفته » أن هناك سببين رئيسين لهذا الاتجاه الراسخ في تاريخ الفن، أهمهما: أن أولئك الذين يأخذون الفن مأخذ الجِدّ ويستجيبون له بعمق، يشهدون بأنهم يتعلمون من الأعمال الأدبية والفنية . لقد ظلوا على مَرّ القرون يعترفون بأنهم يخرجون من تجربتهم مع العمل الفني، لا بشعور السرور أو التأثير أو القوة المعنوية فحسب، بل بمعرفة أعظم مما كان لديهم من قبل، فنحن نتعلّم المزيد عن الطبيعة البشرية من موليير أو دستويفسكي أو توماس مان، بل إن الحقائق التي نكتسبها من هؤلاء الفنانين ليست مما يسهل الحصول عليه من التجربة المعتادة، أو حتى من الدراسات المتخصّصة في علم النفس .

ويبدو أن هذه الحقائق تتميَّز بدقتها وعمقها، كما نجد في التراجيديا التي يُقبِل عليها كثيرون؛ لما تكشف عنه من حكمة متصلة بصميم الطبيعة البشرية . فإذا لم يكشف الفن عن حقائق الحياة فإنه يفقد صلته بالحياة، ويُصبِح مجرد إيهام خيالي، وبالتالي يُصبِح تقدير الفن وتذوُّقُه أمرًا عقيمًا لا قيمة له في حياتنا العملية . فإذا كان الفن يمتع الحواسَّ، ويُثير الخيال والانفعال فإن دوره لا يقتصر على هذا، وإلا أصبح مجرد لُعبة عابرة أو مُنَبِّهٍ حِسِّيّ . ولذلك لا بُدَّ أن يؤخذ في الاعتبار أنه كشف للحقيقة، مما يجعل هيبته وأهميته الثقافية تزداد إلى حد بعيد .

وإذا كان أفلاطون يتهم الفنان بأنه لا يعرف شيئًا يستحق الذكر من الموضوعات التي يصوِّرها، والفن مجرد نوع من اللهو الذي لا ينبغي أن

يؤخذ مأخذ الجد ــ فإن أرسطو حاول أن يدافع عن أهمية الفن بأن أكّد أن للشّعر وظيفةً رفيعة وفلسفية، لأنه يعبر عما هو كلّيّ وشامل . وعندما ادّعى أنصار المذهب البيوريتاني (التطهُّريّ) من الإنجليز في القرن السادسَ عشرَ أن الأدب مزيف ومفسد، ومن ثم لا يمكن تبريره أخلاقيًا، كتب الشاعر الإنجليزي سير فيليب سيدني مقالته الشهيرة « دفاع عن الشّعر »، وفيها استشهد بنظرية « الكلية أو الشمول » الأرسطية، التي أيد بها مفهومه الذي يؤكد أن الشّعر يمد الذهن بمعرفة، وهو فن التعاليم الصحيحة . وفي القرن التاسعَ عشرَ هوجم الأدب على أساس أن النهضة العلمية قد جعلت منه أثرًا عقيماً، عديم الجدوى، من بقايا طفولة المجتمع المتحضّر، لكن الأدب لم يَعْدم ــ كالعادة ــ من يدافع عنه من كبار الأدباء والنقاد، من أمثال شيللي وماثيو أرنولد وغيرهما من الذين تصدّوا لتوضيح ما يكشفه الشّعر من « حقيقة » و« معرفة » و« فكر » .

لكن الحقيقة الفنية تختلف عن الحقيقة الواقعية بمعناها المألوف، الذي يجعل من الحقيقة صفة العبارات الواقعية المباشرة عن العالم . وإذا كان كونراد يقول إن الفنان يشبه المفكّر أو العالم في البحث عن الحقيقة ــ فإنه يؤكّد فارقًا مهما بين هؤلاء الباحثين عن الحقيقة وبين الفنان الذي لا يهتم بالوقائع والنظريات، بقدر ما يهتم بقدرتنا على الابتهاج والتعجُّب، والإحساس بالغموض الذي يغلف حياتنا . فلا بُدَّ للفنان أن يرغم الناس على أن يَرَوا « المنظر المحيط بهم، بما فيه من شكل ولون، ونور وظلال، ويجعلهم يتوقفون كي يُلقوا عليه نظرة .» ويرى كونراد أن في هذا العمل كشفًا « لكل حقيقة الحياة »، وإحساسًا حيًا بنسيج العالم، لكن يظل الفنان غير منوط بتقديم وقائع ونظريات باعتراف كونراد نفسه . كذلك يعترف فيليب سيدني بأن الشاعر لا يدلي بعبارات واقعية مباشرة، وقد تكون هناك

بعض الأقوال غير الحقيقية في عمل الشاعر، لكن هذا لا يمسُّ قيمة ما ينجزه؛ لأنه لا يقولها على أنها حقيقة . وبذلك صدَّ سيدني هجوم البيوريتانيين الذي يتهم الشاعر بالكذب، وأكد أن الشاعر لا يكتب بطريقة واقعية تقليدية، بل بطريقة مجازية وتشبيهية؛ أي أن حقيقة الشِّعر لا تقدم بطريقة واقعية صريحة، مما يشكل فارقًا مهما بين الحقيقة الفنية والحقيقة الواقعية بمعناها المألوف . ولذلك يوضح سيدني أننا نكتسب معرفة بالانفعالات البشرية عندما تتجسَّد أمامنا بصورة عينية في الشِّعر، فإذا أردنا أن « نعرف قوة ما نشعر به من حب لبلادنا »، فيجب أن نقرأ عن يوليسيس، وإذا « سعينا إلى وعي بالغضب الإنساني »، فلا بُدَّ أن نرى آجاكس مجنونًا .

ومع ذلك تظل « الحقيقة الفنية » من أشد الألفاظ غموضًا، وأكثرها تضليلاً . وكل ما يمكن أن نستنتجه عنها من كلام سيدني أو كونراد أو غيرهما، أنها شيء أشبه « بحيوية الخيال » أو « المعنى الرمزي » أو « القوة الانفعالية »، لكننا لا نملك اليقين الذي يؤكِّد لنا أن هذه هي المعاني المقصودة على وجه التحديد، فأحيانًا تدلُّ على وحدة الشكل الفني للعمل، وتفترض ارتباط هذه الأجزاء فيما بينها ارتباطًا عضويًا، من خلال روح الاتساق والإحكام في العمل، وفي أحيان أخرى تدلُّ على الصدق الذي تفترضه نظرية المحاكاة المباشرة أو الحياة النابضة، وفي أحيان ثالثة تعني « الماهية »، أو التعبير عن سمة مشتركة أو شاملة في الوجود من خلال تصوير موضوع جزئي فيه، كذلك قد تَعني عظمة العمل أو عمقه الذي يُشعِرنا بالواقعية الفنية . وعلى هذا فإنه من الممكن التوسُّع في قائمة المعاني بلا حدود أو قيود .

ولذلك فإن المطالبة بصفة الحقيقة للأدب والفنون الأخرى يؤدي إلى

الدفاع عنها بأضعف حجة يمكن تصوُّرها؛ ذلك لأن الحقيقة ليست هي القيمة البارزة في الموضوع الفني . وعلى النقيض من العلم والتاريخ وغيرها من الدراسات التي تُوسِّع نطاق المعرفة البشرية، فإن الفن قد لا يتضمن سوى حقيقة بسيطة، أو لا يتضمن حقيقة بالمفهوم التقليدي الواقعيّ . ويؤكّد جورج بوس في كتابه « الفلسفة والشِّعر » أن الأفكار في الفن تكون عادة جامدة، وكثيراً ما تكون كاذبة، ولا يمكن لشخص تجاوز سن السادسة عشرة أن يجد الشعر جديراً بأن يقرأ من أجل ما فيه من معلومات فحسب، وبذلك فنحن لا نُعلي من قدر الفن عندما نتخذ من الحقيقة معياراً لقيمته؛ فقيمة الفن خاصة به، سواء اعتبرنا هذه القيمة تلك القدرة على إشعارنا بالإشباع الجمالي، أو التعبير عن الانفعال، أو أي شيء آخر . قد لا يكون الفن الجميل قادراً على منافسة العلم وغيره في مجال الحقيقة، ولكن هذه المنافسة ليست وظيفته؛ لأنه موجود لأسباب أخرى، فهو يُكسِبنا قيماً أخرى متساوية في أهميتها، على الأقل، لقيمة الحقيقة .

إن الحقيقة بمعناها الواقعي المألوف لا تتمثل إلا في قدر ضئيل من الأعمال الفنية، وهي في معناها هذا نفسه تكون ضئيلة القيمة بوصفها معياراً للقيمة الجمالية . فنحن لا ننتقد، من الوجهة الجمالية، جميع الأعمال التي تخلو من القضايا الواقعية التقليدية، كما لا ننتقد جماليًا تلك الأعمال التي تكون معظم قضاياها، أو كلها تقريباً، باطلة . وربما كانت أشهر غلطة واقعية فاحشة في الأدب بصفة عامة، هي تلك التي ارتكبها جون كيتس حين أرجع كشف المحيط الهادي إلى كورتيز في قصيدة « عندما قرأت لأول مرة هوميروس لتشابمان »، وهذه الغلطة ارْتُكِبت في عمل لواحد من أكثر الشعراء شاعريةً، بكل ما تحمله هذه الكلمة من معانٍ، ومع ذلك لم تقلل هذه الغلطة من قيمة كيتس كشاعر؛ لأننا لا نقرأ

القصيدة كي نكتسبَ معرفة عن التاريخ البحري، في حين أن هناك كثيراً من الرّوايات الزّاخرة بالإشارات والدّراسات الدقيقة، لحوادث تاريخية أو معاصِرة لقضايا اجتماعية أو سياسية، ومع ذلك تظل روايات رديئة على المستوى الفني والدرامي .

ويوضح فيليب ليون في دراسته « المعرفة الجمالية » أن كثيراً من النُّقاد والفلاسفة، يجدون الفن أرفع من الناحية المعرفية من الصيغ الجافة للرياضيات، والعلوم، والفلسفة . ويتفق إروين إدمان في كتابه « الفنون والإنسان » مع فيليب ليون في أن الفنان يهتم بالإثارات الحسية لجوهر الأشياء، ومُتَع الأشكال الظاهرة، ومُغريات الصليل الوجدانيّ، أمّا الفيلسوف فمشغول بالنظر غير العاطفي في الموضوعات التي تترابط فيما بينها على أساس منطقي، كما يهتم بالأفكار العامة ومن ثَمّ المجرَّدة . كذلك فإن الفنان مَعْنِيٌّ بقيمة الجمال، في حين أن الفيلسوف يُعنى بتشريح الحقيقة . وهما يختلفان أيضاً فيما يستخدمانه من ذخيرة لفظية، ومن وسائل فنية في التعبير، وفيما يتعلق بأهداف كل منهما .

على أن ثمة نقطةً يتلاقى عندها الشاعر والفيلسوف؛ إذ إن كلا منهما يستخدم الكلمات، لكن الشاعر يستخدم المجاز الذي يجسّد الأفكار والمعانيَ في صورة مميزة، واضحة القسمات، في حين يستعين الفيلسوف بالعبارة التي كثيراً ما تكون عديمة اللون في الإبانة عن معنًى كلّيّ أو تحديد للمفاهيم والمضامين . كذلك يسعى الشاعر إلى البناء والتركيب، أمّا الفيلسوف فيهتمُّ بالتحديد والتحليل والتفسير والتجريد . لكن على الرغم من أوجه الخلاف والتباعد القائمة بين الفن والفلسفة ـ فإن ثمة أوجهاً للتشابه والتداخل فيما بينهما . وحينما يكفُّ الفنان عن أن يكون مجرد صانع ماهر موهوب، فإنه بفضل اختياره لموضوعاته، وانتخابه لمواده، وما يتخلّف عن

عمله الفني من أثر كلّيٍّ ـ يُصبح ناقداً للحياة والوجود . أمّا الفيلسوف الذي يرسم صورة كاملة للحياة والوجود من خلال استخدامه لأدوات التحليل والتفسير والتعريف، فإنه يصنع لوحة للتجربة الكلية، ويؤلّف سيمفونية ذهنية، بل ويؤلف قصيدة، مهما تكن اللغة التي يستخدمها نثراً . ولذلك يقول أفلاطون بلسان سقراط: « إن الفلسفة نوع رفيع من الموسيقى » إذ إنها، مثل الموسيقى الجادة، تحرِّك كوامن النفس والعقل مهما كان برود العقل الذي كتبها .

ويفرِّق فيلسوف الجمال الإيطالي كروتشي بين المعرفة الحَدْسية التي يقدمها الفن، والمعرفة العقلية التي يقدمها العلم . فالحَدْس في الفن يقدم لنا العالم أو الظاهرة، في حين أن العلم يقدم تصوراً عقليًا أو مفهومًا يكشف لنا عن الحقيقة المعقولة . ولذلك حينما نوجد في مواجهة أي عمل من الأعمال الفنية ـ فإنه من العبث أن نتساءل عما إذا كان الشيء الذي أراد الفنان أن يعبر عنه صادقًا أو كاذبًا من الناحية الواقعية أو الميتافيزيقية أو التاريخية؛ فإنه تساؤل عقيم، عديم المعنى . فنحن عندما نميِّز الصواب من الخطأ، فإننا نكون بإزاء « واقع » نصدر عليه حكماً من الأحكام، في حين أن العمل الفني بطبيعته موضوع خالص، أو صورة مستقلة بذاتها لا تخضع للحكم .

هنا تثار مشكلة الصلة بين الشكل والمضمون، أو الصورة والمادة، فيقرر البعض أنه ليس للمضمون أهميةٌ كبرى في الفن، باعتبار أن المهم في العمل الفني هو تلك الصور الجميلة التي يُبدِعها خيال الفنان، في حين يذهب آخرون إلى أن الفن في جوهره مضمون صرف، وإن اختلفوا في تحديد صيغة هذا المضمون أو طبيعة ذلك الموضوع الذي يمكن أن يُعبِّر عنه . لكن كروتشي يرفض هذين الموقفين، كما يرفض كل محاولة للمزج

بينهما على أساس أن الصورة تضاف إلى المادة، وكأن الفن تأثيراتّ حسية تعقبها تعبيرات خارجية . فالنشاط التعبيري لا يضاف إلى واقعة التأثيرات الحسية، وإنما تصاغ هذه التأثيرات وتُشكّل بفعل النشاط التعبيري . والروح الفنية لا ترى الصورة على حِدَة، ولا تستشعر العاطفة على حِدَة، بل هي تمزج الاثنتين في وحدة فنية مُتَّسقة هي « العمل الفني » ذاته . وهنا يستوي أن يقال إن الفن مضمون، أو إن الفن صورة، ما دام العمل الفني يعني أن المضمون قد اتخذ صورة، وأن الصورة قد امتلأت بالمضمون .

ولم يكن أصحاب النزعة الشكلية يَقصدون من وراء قولهم بأن الفن هو مجرد شكل أو صورة ـ سوى تأكيد استقلال النشاط الفني عن كل ما عداه من ضروب النشاط الروحيّ، كالأخلاق أو الفلسفة أو التاريخ أو السياسة، أو الاجتماع ... إلخ . ويخشى كروتشي أن تُفسَّر نظريته الجمالية في الحَدْس بأنها مجرد نزعة شكلية، ولذلك يؤكّد أن أصحاب هذه النزعة أنفسهم لم يُنكِروا دور العاطفة في النشاط الفني، أو أهمية المضمون في كل عمل فنّي . فالمضمون بالنسبة للشكل بمثابة الروح بالنسبة للجسد، وإذا انفصل المضمون الفكريُّ عن الشكل الفني فإن العمل الفني يسقط جُثّةً لا حَراك فيها، وبالتّالي فإنه يُشْطب من على خريطة الفن الإنساني بعد أن فَقَدَ مبررات وجوده عليها .

الفصل الثاني والعشرون
المونولوج
(المناجاة)

على الرغم من أن الاستعمال الشائع لكلمَتيْ « مناجاة » و« مونولوج » لا يحاول التفريق بينهما بحيث يُستخدَمان بنفس المعنى تقريبًا؛ أي حديث النفس للنفس بعيدًا عن أسماع الآخرين ـ فإن الاستخدام الأدبي والنقدي للكلمتين يفرق بينهما، على أساس أن المونولوج نوع أدبي شامل لكل ما تنطقه الشخصية على منصة المسرح، في حين تُعَدُّ المناجاة نوعًا محددًا من أنواع المونولوج، وخاصة عندما تُفضي الشخصية بمكنونات قلبها على انفراد في لحظة من لحظات التطور المصيري الحاسم .

والمونولوج حديث مكتوب لشخصية واحدة فقط . وفي ضوء هذا المفهوم الأدبي فإن كل ما يُنطَق على خشبة المسرح يُعَدُّ من قبيل المونولوج، باستثناء ما يقوله الكورس . لكن لا بُدَّ أن نفرِّق بين المونولوج والديالوج على أساس أن الأول يتميَّز بطوله واكتماله النسبي، وبين المونولوج والمناجاة أيضًا على أساس أنه موجَّه إلى شخص ما، وذلك باستثناء « المونولوج الداخلي » الذي يُعَدُّ في حقيقته مناجاة . فمن الممكن أن يكون المونولوج على شكل صلاة، أو ترتيلة، أو مناداة لغائب، أو رثاء، أو أغنية حب ... إلخ . ويمكن أن يكون وحدة مستقلة بذاتها، أو عملاً أدبيًا كاملاً كما نجد

في كتاب « شكوى الزوجة المنفية » الذي عرفته اللغة الإنجليزية القديمة، ومسرحية « الأقوى » التي كتبها ستردبرغ عام ١٩٠٦، أو جزءاً من كلٍّ أشملَ، مثل الانفجارات العاطفية التي أصابت طونيو كروجر في قصة توماس مان القصيرة « ليزابيتا » ١٩٠٣، وهي انفجارات كانت موجهة للبطلة أساساً .

أمّا المناجاة فتنطقها شخصية واحدة بمفردها، أو تتصرّف كما لو كانت كذلك، أي أنها حديث النفس للنفس في غيبة الآخرين، أو نوع من الحديث لا يهدف إلى التأثير في الآخرين . إنها كما أسماها ماثيو أرنولد في « مقدمته » عام ١٨٥٣ : ديالوج أو حوار العقل مع نفسه . وقد ابتكر القديس أوغسطين مصطلح « المناجاة الحرة » الذي أطلقه على سلسلة من المحاورات، التي دارت بين ذاته وعقله أو منطقه . وفي هذه الحالة فإن المناجاة تُصبح مناظرة خاصة، أو عرضاً لبدائل أخلاقية؛ فهي تبدأ من منطلق الشك في محاولة للبحث عن اليقين . وقد أكّدها الفيلسوف الوجودي كيركيغارد في فلسفته التي تدور حول شك الإنسان ويأسه .

ومع التأكيد المتزايد على عنصر السرية أو الخصوصية في المناجاة ـ فإنها أصبحت الآن تعبّر عن كل أنواع التأملات والأفكار والرغبات، وغالباً ما يَستخدِم كاتبها ضمير المتكلم، ويَدخل بها في مجال أدب الاعترافات، أو ما يُسمَّى بالمذكرات الخاصة، كذلك فإنها أصبحت من التقاليد الدرامية البارزة التي يمكن استخدامُها بطرق عديدة كأداة فنية: كوسيلة لعرض الأفكار، أو لسرد الأحداث، أو لافتتاح المشاهد، أو إنهائها، أو ربطها في تَسلسُل متتابع، أو لتحديد اتجاهات الشخصية وميولها، أو لإبراز نقاط التحول الحساسة في الحَبْكة . وهي تُشبِه المونولوج عندما تُصبح عملاً أدبيّاً متكاملاً، أو جزءاً من كلٍّ شامل، كما نجد في « مناجاة في دير إسباني »

للشاعر روبرت براوننغ، وفي مناجاة هاملت الشهيرة « أكون أو لا أكون » .

ولم تكتسب المناجاة شعبيتها أو انتشارها إلا في العصور الوسطى . ففي الدراما الكلاسيكية كان عنصر المناجاة نادرًا جدًّا لوجود الكورس، أو الصديق الحميم بصفة دائمة . ومما يؤكِّد الدور الطبيعي التلقائي الذي يمكن أن تلعبه المناجاة في الدراما، أن شخصية النجيِّ أو الصديق الحميم الذي يأتمنه البطل على أسراره ــ كانت شخصيةً آلية مفتعلة مُقحَمة . أمّا في مسرحيات بلاوتوس وتيرناس، فقد وجدنا استخدامًا للاحتمالات الكوميدية لأنواع المناجاة التي يمكن التّنصُّت عليها خُلْسة .

أمّا في عصر النهضة فقد جعلت الدراما الإنجليزية المناجاة جزءًا حيويًا لا يتجزأ من البناء الدرامي، و وسيلة للكشف عن مكنونات الشخصية، وأداةً للتأمُّل واستعادةِ الأحداث في وجدان الشخصية وأثرها عليها . لكن الأدباء في مطالع القرن الثامنَ عشرَ، وحتى بزوغ نجم كُتاب المسرحية الواقعية في القرن التاسعَ عشرَ، شعروا بأن المناجاة موقف فيه كثير من الافتعال، ولا يخدم أغراض الأديب الناضج، الذي يسعى إلى بلورة موقف الإنسان من عصره ومجتمعه، قبل أن يركِّز على موقف الإنسان من نفسه ورغباته الشخصية .

لكن الشعراء الرومانسيين وكُتّاب المسرحية الذهنية التي تُكتب بهدف القراءة فقط، ثم رُوّاد المدرسة الرمزية فيما بعد، كلٌّ هؤلاء استخدموا المناجاة على نطاق واسع، وبأساليبَ مختلفة . فمثلاً استطاع الشاعر الفرنسي مالارميه أن يَستوحيَ من أنواع المناجاة التي أوردها شكسبير في مسرحية « هاملت » ما أسماه « دراما النفس » الّتي تَظْهر فيها شخصية واحدة على المسرح، كي تَسرد ما يجيش بنفسها لنفسها طوال خمسة فصول . وكان المفروض في هذه المناجاة الطويلة أن تكشف عن الجوانب المتعدّدة، والملامح

المختلفة لهذه الشخصية، التي تحلُّ بدورها محلّ الأحداث والمواقف والشخصيات في الدراما التقليدية القديمة .

وهناك أنواعٌ أخرى من المونولوج بالإضافة إلى المناجاة، فمثلاً ما تنطقه الشخصية جانبًا بحيث لا يسمعها سوى الجمهور قام بدور فعّال في دفع الأحداث الدرامية في المسرحية . إنه حديث مختصَر ومركّز للغاية، ويمكن نطقُه همسًا أو عاليًا، المهم أن يسمعه الجمهور فقط أو الشخصية أو الشخصيات المقصودة أصلاً بهذا الحديث، ومن الممكن أن يكون مركّزًا للغاية كما نجد في ملاحظة بولونيوس الجانبية « لا يزال يلعب بمشاعر ابنتي »، أو طويلاً مُسهبًا مثل حديث شايلوك الذي يبدأ « كيف يبدو مثل عَشّار متزلّف » . وربما كان أكبر تطوُّر حَدَث لهذه الأحاديث الجانبية، بمثابة نتيجة طبيعية للتطوُّر الذي أدخله علم النفس على المناجاة، مثلما فعل يوجين أونيل في مسرحيتي « دينامو » و« فاصل غريب » كي يجمع الأفكار والميول، التي تحرك الشخصية من الداخل صوب القيام بعمل حاسم . ومن الواضح أن أونيل كان متأثرًا بإنجازات فرويد في علم النفس التحليلي، وابتكارات الروائي الأيرلندي جيمس جويس في مجال تيار الشعور عن شخصياته .

وهناك نوعٌ آخر من المونولوج عُرِف باسم « المونولوج الدرامي »، ولم يكن الشاعر روبرت براوننغ أول من كتبه فحسب، بل كان أفضل من كَتَب المونولوج الدرامي، الذي يربط بين الفورية الدرامية والتغلغل السِّيكولوجي داخل الشخصية . وهذا النوع الخاص من المونولوج عبارة عن صورة أو لوحة سيكولوجية لشخصية واحدة، أو دراما مركّزة ومكثّفة في حَلْقة مفردة، وتُقدَّم من خلال حديث من طرف واحد موجَّه إلى شخصية أو شخصيات أخرى، مثلما نجد في « دوقتي الأخيرة » أو « أندريه

ديل سارتو » . وكان مفهوم براوننغ لهذا النوع من المونولوج أنه اتحاد بين الشكل الغنائي والعنصر الدرامي . وقد أهمل ـ على حد قوله في « أورورا لي » ـ التصنُّع الموجود في المناظر الخلفية المرسومة خصِّيصًا للمسرح، والستائر، والممثلين، والملقِّنين، والإضاءة الغازية، والملابس المزركشة، فقد كان هدفه أن يصطحب روح الإنسان إلى مسرح أكثر سموًّا ونبلاً .

ولا شك في أن آخر تطوُّر بلغه الشكل الفني للمونولوج يتمثل في تيار الشعور، أو المونولوج الداخلي . وكان عالِمُ النفس الأمريكي وليم جيمس أول من استخدم هذا الاصطلاح في محاضرة له في علم النفس، مما جعله تعبيرًا شائعًا مُتداوَلاً بين الناس، ثم جاء ڤاليري لاربو كي يؤصِّله على مستوى النقد الأدبي في مقالة له عن جويس، وكان الروائي الفرنسي إدوار ديغاردن أول من استخدم المونولوج الداخلي بشكل واضح ومحدَّد في روايته « أكاليل الغار المقطوعة » عام ١٨٧٧ ، كما أنه حاول تحليل مفهومه للاصطلاح في مقالة له بعنوان « المونولوج الداخلي » عام ١٩٣١ .

ويبدو أن جيمس جويس كان أفضلَ مَن استخدم كلَّ إمكانات المونولوج الداخلي وطاقاته في بناء رواياته . وكان قد دار جدل واسع حول مدى الصدق الفني الذي يمكن أن يَنبع من هذه الأداة المبتكرة، ومدى استغلالها على المستوى الفني الناضج . وقد اتفق معظم الدارسين على أن الروائي، من خلال تيار الشعور عند شخصياته، يسعى لإعطاء القارئ اتصالاً مباشِرًا بالتدفُّق المستمر لأفكارها وأحاسيسها، ومشاعرها وذكرياتها، وآمالها وإحباطاتها، بمجرد دخولها دائرة الوعي عندها . ويُرجع بعض النُّقاد أصول هذا المنهج إلى الروائي الإنجليزي الرائد لورانس ستيرن (١٧١٣ ـ ١٧٦٨)، عندما كتب روايته « حياة وآراء تريسترام شاندي » ١٧٥٩ . ولكن من الواضح أن ستيرن لم يكن واعيًا بمنهج المونولوج الداخلي بنفس الأسلوب

العلميّ المحدَّد الذي بدأ في النصف الثاني من القرن التاسعَ عشرَ؛ فقد كان هدفه الأساسي سَرْدَ الأحاسيس والمشاعر التي تجتاح وجدان بطله، بأسلوب أقرب إلى العَفْوية البُدائية، التي تجلَّت في سَرْده للأحداث والمواقف .

وعلى سبيل الامتداد الحيِّ لمنهج المونولوج ظهرت المونودراما في القرن العشرين، وهي عملٌ مسرحيّ متكامل يُكتب لممثِّل واحد فقط، كي يؤدِّيهُ بمفرده على المنصة . وكان من الكُتاب الذين نشروا هذا الشكل الجديد: إيڤيت غلبرت، و روث دريبر، وكورنيليا أوتيس سكينر وغيرهن . والملاحظة العجيبة أن معظم من تناولوا هذا الشكل بالمعالجة كانوا من السيدات . وأحيانًا كان النُّقاد يستعيضون باصطلاح « مونولوج » بدلاً من « مونودراما »، ويُطلق على الممثل الذي يؤديه « مونولوجست » . لكن هذه الاصطلاحات ضلَّت طريقها في مصر والعالم العربي، وأصبحت تُطلَق على المقطوعة المرحة الخفيفة التي يُلقيها المغني بإيقاع سريع، ويسخر فيها من سلبيات المجتمع المعاصر، ومظاهره المَرَضِية . وأُطْلِق على هذا المغني اصطلاح « مونولوجيست »، واشتُهر في هذا المجال سيد سليمان، وسيد قشطة، وإسماعيل يس، ومحمود شكوكو، وثريا حلمي، ولبلبة، وغيرهم . ولكن من الواضح أن مفهوم المونولوج تغير تغيرًا كاملاً في مصر، لدرجة أنه انفصل تمامًا عن مفهومه العالمي .

إن المونودراما أو المونولوج مسرحية نرى فيها الشخصياتِ والأحداثَ بأذهاننا، من خلال ذهن شخصية واحدة نراها مرأى العين على منصة المسرح ..وكانت في بعض الأحيان تقليدية، كما نجد في مسرحية «كمين» التي كتبها آرثر ريتشمان عام ١٩٢١، وفي أحيان أخرى كانت أكثر تعبيرية، وأكثر حِدَّةً في عقل الشخصية و وجدانها، عندما تكون واقعة

تحت ضغوط عنيفة، مثلما نجد في مسرحية « من الصباح حتى منتصف الليل » لجورج كايزر عام ١٩٢٠ . كذلك تعترف الروائية الأمريكية إلين غلاسغو أنها كَتبت رواياتِها من منظور مُشابِه؛ أي أن كل الأحداث والشخصيات تتابعت أمام القارئ من خلال نظرة وعقل شخصية واحدة من شخصيات الرواية، كما فعلت مثلاً في رواية « الأرض القاحلة » التي كتبتها عام ١٩٢٥ .

وفي كل هذه الحالات فإن الأديب يَنْهَلُ من تيار الشعور عند شخصياته، ويغوص في أعماقها، كي يخرجَ للقارئ بالعالم الداخلي الإنساني الزاخر بالمتناقضات والهواجس، والشطحات، والآمال والآلام ... إلخ . وعلى الرغم من حداثة التحديد العلمي المنهجي لتيار الشعور أو المونولوج الداخلي ـ فإنه يمكن تَتَبُّعُ جذوره إلى عصور تفصل بيننا وبينها قرون . فالشاعر الميتافيزيقي الإنجليزي جون دن (١٥٧٢ ـ ١٦٣١) يشكو من أنه في أثناء الصلاة لا يستطيع الهروب من الهواجس والنزوات، التي تُفسِد عليه صلاته، مثل « ذكرى ملذات الأنس، والخوف من مخاطر الغد، والقَشة التي تقصم ظهر البعير، وضجيج الدنيا في أذني، والضوء الباهر في عيني، وأي شيء ولا شيء، والهاجس المتصل، والوهم في عقلي » .

وفي أحيان كثيرة كان تدفُّق تيار الشعور على حساب الشكل المنسَّق المتكامل للرواية، فكان الروائي يسمح لنفسه بالانقياد وراء تسجيل شطحات وأفكار لا تفيد كثيراً في تكامُل الشكل، وخاصة أنها تتبع منهج تداعي الخواطر، الذي ينقاد لتلقائية الأحاسيس أكثرَ من التزامه بالوعي الحادِّ بالشكل عن الأديب . فمثلاً نجد في الأربعين صفحةً الأخيرة في رواية « يوليسيز » لجيمس جويس خِضَمّا من الهواجس والأحْداث يتدفَّق في عقل مسز بلوم، هذا الخضم عبارة عن جملة واحدة لا تقطعها نقطة، أو

أيُّ فاصل من أيِّ نوع . ولا بُدَّ أن تختلط المسائل بالنسبة للقارئ العادي بحيث يفقد الشكلُ الفنيّ دَوْرَهُ في بَلْوَرة المواقف والأحداث .

ولكن كثيرين من الروائيين الذين استخدموا منهج المونولوج الداخلي لم يصلوا إلى التطرُّف الذي بلغه جويس . فَقَد استخدمه الروائي الأمريكي هنري جيمس ـ أخو عالِم النفس وليم جيمس ـ بطريقة متوازنة، بحيث لا يَطْغَى داخلُ الشخصية على خارجها أو العكس . صحيح أن الأحداث التي تقع للشخصيات موجودة، لكن أثرَها في وجدان الشخصيات وتفكيرها يُعادِل الأحداث المادية تمامًا إن لم يَزِد عليها في الأهمية . المهم أن الأمر لا يتحول إلى مجرد تداعٍ حُرٍّ للخواطر، قد يُصيب الشكل الفني للرواية بنتوءات وأورام وزوائد .

ومهما يَتوغَّل الأدباء في أغوار النفس ودهاليزها عند شخصياتهم ـ فإن أساليبهم وطرقهم لا بُدَّ أن تختلف عن أساليبِ علماء النفس في التحليل والعلاج؛ فالهدف عند الأدباء لا يَكمُن في البحث عن العُقَد أو الحساسيات المترسِّبة داخل الشخصيات، بقدر ما يتحدَّد بالبحث عن متناقضات النفس البشرية وموقفها تجاه الذات والآخرين، ثم تحويل هذه المتناقضات والصِّراعات إلى تجربة سيكولوجية جمالية فنية، يشترك فيها جمهور القُراء أو المتفرِّجين، سواء أ كانت هذه التجربة تشكِّل جزءًا من العمل الأدبي، كما نجد في المناجاة، أم تشكل العمل بأكمله، كما يفعل كتاب المونولوج أو المونودراما .